GESCHICHTE DER MALEREI

VON

RICHARD MUTHER









GESCHICHTE DER MALEREI



GESCHICHTE DER MALEREI

VON

RICHARD MUTHER

BAND · III ·

18 · und 19 · Jahrhundert ·

IV. AUFLAGE

CARL P. CHRYSELIUS'SCHER VERLAG
(CHRYSELIUS & SCHULZ)
BERLIN
1922


LIBRARY
APR 30 1976
SITY OF TOR

Inhalt.



Der Geist des Rokoko.

Jede geschichtliche Entwicklung wird beherrscht vom Gesetz der Extreme, und wenn man die Wandlung kennzeichnen will, die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts vollzog, kann man sagen, daß auf den kirchlichen Geist der Atheismus, auf das Zeremonielle die Nonchalance, auf das Grandiose das Graziöse folgte.

Das 17. Jahrhundert war das Jahrhundert der Glaubenskriege. Die Kirche, nach der humanistischen Weitherzigkeit der Renaissance, zog noch einmal die Zügel an, bewies noch einmal ihre mittelalterliche, die Geister knebelnde Allmacht. Und in Frankreich endete das Jahrhundert so, wie es in den andern Ländern begann. Der Roi Soleil ward zum Frömmler. Seine unglücklichen Kriege, seine Geldverlegenheiten, die Todesfälle in der königlichen Familie — alles stimmte ihn düster. Im Verein mit Frau von Maintenon gibt er Glaubensedikte, läßt Kirchen bauen und Messen lesen. 90 000 betrug die Zahl der Mönche und Nonnen, 150 000 die der Geistlichen. Große Kanzelredner wenden alle Mittel ihrer glänzenden Beredsamkeit auf, Paris zur Buße zu rufen. Eine langweilige, von oben aufgedrängte Frömmigkeit, ein pfäffischer Geist lastete auf dem Lande. Da starb der große König, und die Gesellschaft atmete auf. Kein kopfhängerisches, griesgrämiges Muckertum brauchte man mehr zu heucheln. Wie um sich zu entschädigen für den Zwang, den die letzten Jahre Ludwigs XIV. gebracht hatten, kokettiert man jetzt mit Freidenkertum. Schon 1710 schreibt Tyssot de Patot seinen Roman „Voyages et aventures de Jacques Massé", worin er von Christus wie von Mohammed oder Konfuzius spricht. Später wird Natoire, der Direktor der französischen Akademie in Rom, „wegen übergroßer Frömmigkeit" seines Postens enthoben. Auf das Jahrhundert der Religionskriege folgt das Jahrhundert, das jeden nach seiner Fasson selig werden läßt, auf die Zeit der letzten Heiligen die der geistreichen Spötter, die weder an Himmel noch Hölle glauben.

Edmond et Jules de Goncourt, L'art du XVIII. siècle. Paris 1880.

Auch das Königtum verliert den Nimbus der Gottähnlichkeit, mit dem es sich vorher umkleidete. Ludwig XIV. war der Mittelpunkt gewesen, um den alles sich drehte. Die Idee von der unbedingten Alleinherrschaft ging so weit, daß der eigene Bruder in Ludwigs Gegenwart stehend verharren mußte. Und dieses feierliche Hofzeremoniell beherrschte die Welt. Entweder ging man der Frau von Maintenon wegen zur Kirche, oder man bewegte sich in würdevoller Steifheit, dem König huldigend, in den Prunksälen des Versailler Schlosses. Jetzt steigen die Fürsten selbst von dem Isolierschemel herunter, auf den sie bis dahin sich gestellt haben. „Le roi s'amuse." In diesen Worten ist die Signatur der Zeit enthalten. Herrschte vorher das Repräsentierende, der Zwang einer steifen festgeregelten Etikette, so liebt man jetzt das Laisser aller, will ausgenießen, was das Leben zu bieten hat.

Paris wurde damals das Zauberland, wo die Nabobs der ganzen Welt zusammenströmten, die Insel Cythere, die jeden aufnahm, der Geld, Geist und Lebenslust mitbrachte. Doch selbst die Sinnlichkeit erhielt jetzt eine neue Nuance. Im grand siècle, das nur das Mächtige, Pathetische kannte, war sie eine große Leidenschaft gewesen. Brutal und tierisch hatte Rubens sie gemalt in jenen Bildern, wo wilde kraftstrotzende Bauern dicke quammige Weiber vergewaltigen. Jetzt waren die Nerven müde geworden. Nicht mehr starke Erregungen, nur das Diskrete, Delikate vertragen sie. So macht das 18. Jahrhundert, das nur das Kleine liebt, auch die Liebe zum Flirt. „Die großen Leidenschaften", schreibt Mercier, „sind heutzutage selten. Man schlägt sich nicht mehr für eine Frau, man sieht keinen verlassenen Liebhaber, der durch Gift seinem Leid zu entgehen sucht." Was man früher mit Ächzen und Stöhnen sagte, sagt man jetzt plaudernd, in leichter Causerie. Keine glühende Begehrlichkeit gibt es, keine brüske Kraft; nur kunstreiches Hofmachen, Schmeichelei und Huldigung, Werben und Schmachten. Pikantes Lächeln tritt an die Stelle des breiten Grinsens, galantes Schäferspiel an die Stelle brutaler Derbheit.

Die Bildnisse zeigen, daß damals ein ganz neuer Menschtypus sich formte. Keine stolzen Generale, keine würdevollen Erzbischöfe und audienzerteilenden Minister gibt es mehr. Es gibt nur noch Männer der Mode und der Eleganz. Alle gehen galant, sprechen galant, lächeln galant, kennen die schönsten Komplimente und ihre Wirkung auf das zarte Geschlecht. Nicht mehr gravitätisch, sondern weich und rosig sind die Züge. Nicht mehr imponierend, sondern fein und zierlich ist die Pose. Sind Minister, was selten ist, am Arbeitstisch dargestellt, so gleicht das Arbeitszimmer einem Boudoir, wo die zierlichsten Möbel und Nippsachen mit der Unordnung einer schönen Frau verstreut sind.

Die Toilette, früher feierlich steif, kokettiert mit eleganter Nachlässigkeit und erhält eine Wendung ins Weibliche. Sammet und Seide in allen Nuancen, Spitzen als Halsschmuck und als Manschetten, Stickereien in Gold, Silber und Seide werden selbst von alten Herren getragen. Der Bart hatte ja schon früher bis auf die kleine „Fliege" weichen müssen. Jetzt sinkt auch diese. Das glattrasierte Gesicht und das gewellte Haar, das Spitzenjabot und die helle Farbe der Kleidung — alles ist feminin. Nie atmet man den Stallgeruch der Männlichkeit, man sieht erwachsene, von Rosenduft umhauchte Amoretten.

Ebenso auffällig ist die Wandlung, die die Frauen durchmachten. Die vom Schlusse des 17. Jahrhunderts in ihrem starren Fischbeinkorsett haben eine olympische, junonische Größe. Majestätisch und voll ist die Gestalt. Blendende Schultern und prächtige Arme tauchen aus dem Hermelinmantel auf. Aber auch unweiblich, unnahbar hoheitvoll sind sie: der Typus des Louis XIV und des Großen Kurfürsten ins Weibliche übersetzt. Streng geschlossen ist der Mund, energisch männlich die Stirn. Das Auge blickt fest, metallisch kalt unter harten Brauen hervor. Fett und ausdruckslos ist die Hand. Es sind Frauen, wie die stolze Montespan, bei deren Anblick Hebbel ausrief, solch ein Weib dürfe nur ein König lieben. Jetzt gibt es keine Frauen mehr von majestätischer Schönheit. Schienen sie damals alle über 40 Jahre alt, so sind sie jetzt entweder unter 20 oder über 60: entweder trotz ihrer Jugend schon wissend oder trotz ihres Alters ewig jung. Suchten sie damals durch Formenfülle zu imponieren, so sind sie jetzt ätherische Wesen, von Esprit und Pikanterie verklärt. Die Figuren, damals mächtig, werden fein und leicht. Die Gesichter, damals stolz, werden kindlich, sind nicht mehr geschminkt, sondern hell gepudert. Die Linien des Mundes verlieren ihren hochmütigen Ernst und kräuseln sich in leiser Schalkhaftigkeit und liebenswürdigem feinen Lächeln. Die Büste hat ihre Fülle verloren und zeichnet nur leicht unter seidenem Mieder sich ab. Selbst die Schmucksachen sind andere. Die schweren Ringe und Ketten, die man früher trug, sind zarten Filigranarbeiten gewichen. Auf den Geschmack für das Imposante ist der für grazile Anmut, auf das Wuchtige ist das Niedliche, pikant Verführerische, auf das Würdevolle das Kokette, auf den Triumph des rein Leiblichen die spirituelle Schönheit gefolgt.

Neue Menschen brauchen eine neue Kunst. Man verfolgt also, wie nach dem Bilde des neuen Menschtypus auch die Kunst sich umformte.

In der Literatur hatten vorher der heroische Corneille und der klassisch strenge Racine geherrscht. Diesen pomphaft feierlichen

Stilisten, die auf erhabenem Kothurn einhergingen, folgen jetzt die geistvollen Plauderer, die in prickelnd anmutigem Ton, ohne jemals plump zu werden, von Liebe, nur von Liebe reden. Dem nervösen Empfinden der Zeit entsprach nicht mehr die immer gleiche Wiederkehr eiserner Takte. Darum lösen die tyrannischen Rhythmen des Alexandriners sich auf. Die rauschenden Perioden Boileaus verpuffen in einem Feuerwerk von Esprit, Witz und Laune. Schalkhafte Grazie tritt im Briefstil an die Stelle des Schwülstigen. Auch die Amadis und Robinsons, all die Romane, die in China spielen, kennzeichnen den Zug des Zeitalters. Man sehnt sich nach dem Arkadischen, harmlos Freien und sucht es, sofern man es zu Hause nicht findet, in der Ferne, auf einsamen Eilanden und im Reich des Konfuzius. Denn mit den Chinesen verband sich ein besonderes Interesse. Sie hatten den Tee gebracht, das neue Getränk, das sich in den Rahmen des 18. Jahrhunderts so stilvoll einfügt, und man sah in ihnen ein glückliches Naturvolk, das frei von höfischem Zwang an den Ufern des stillen Ozeans paradiesisch heiter dahinlebte.

In der bildenden Kunst prägt sich der Geist der Epoche ebenso deutlich aus. Die Architektur hatte im 17. Jahrhundert die größten Schlösser und die größten Kirchen entstehen lassen. Jetzt schafft sie die feinsten Palais und Landhäuser. Der Adel, bisher an Versailles gefesselt, baut sich seine eigenen Quartiere. Das Faubourg Saint-Germain, die Villen um Paris entstehen. Und der Stil dieser Bauten ist das Gegenteil desjenigen, der vorher herrschte. Da man im Leben alles Machtvolle, Heroische haßt, muß auch die Architektur alles Wuchtige meiden. Auf das Mächtige folgt das Zierliche, auf das Repräsentierende das Behagliche. Die Gemächer werden kleiner, haben nicht mehr der Galavorstellung, sondern der Bequemlichkeit, dem feinen Lebensgenuß zu dienen. Statt in starren glänzenden Prachtsälen — die besonderen Feierlichkeiten vorbehalten werden — lebt, liebt und plaudert man in kleinen Salons und Boudoirs. Aus der Wandgliederung schwinden, da alles Massige verpönt ist, die letzten Reste tektonischen Aufbaus. Blumen und Arabesken, Thyrsus- und Hirtenstäbe, Gläser und Trauben, Faune und Nymphen, nicht wuchtig herausgearbeitet, sondern wie hingehaucht, überziehen in heiter tändelndem Spiel die Flächen. Sogar das Unsymmetrische des Rokoko läßt sich psychologisch erklären. Nachdem man so lange pedantisch abgezirkelt hatte leben müssen, hat man jetzt am Ungebundenen, Kapriziösen solche Freude, daß man das oberste aller früheren Schönheitsgesetze, die Symmetrie, geflissentlich vermeidet, alles aufsucht, was der Regelmäßigkeit in übermütiger Laune spottet. Das Ornament soll den nämlichen freien beweglichen Schwung haben, wie er im Leben herrscht, soll jene be-

zaubernden Unarten zeigen, mit denen der Weltmann sich über die Regeln der Etikette hinwegsetzt.

Waren die Möbel im 17. Jahrhundert monumental, majestätisch pomphaft, als stammten sie alle aus den Sälen des Versailler Schlosses, so werden sie jetzt kokett und leicht, zierlich und klein, als seien sie alle für das Boudoir einer Frau bestimmt. Bequeme, schwellend gepolsterte Fauteuils, weiche, mit Seidenkissen belegte Sofas treten an die Stelle der wuchtigen, den Königsthronen nachgebildeten Lehnstühle. Japanische Paravents und chinesische Pagoden, Sevresvasen und zierliche Uhren sind auf marmornen Kaminen, auf Tischen und Konsolen verstreut. Weiche, süße Parfüms, Vanilleduft und Heliotrop mischen sich mit dem Odeur de femme.

Die Plastik, die im 17. Jahrhundert ins Kolossale gegangen war, wird zur Kleinkunst, die nicht mehr Kirchen und Parkanlagen mit monumentalen Gruppen bevölkert, sondern gleichfalls im Salon, im Boudoir sich einnistet. Nicht Stein, Marmor und Bronze, sondern Gold, Silber, Fayence und Porzellan ist ihr Material. Namentlich die Porzellanfiguren sind für die Kunst des 18. Jahrhunderts dasselbe, was die Terrakotten für die griechische waren.

Daraus ergibt sich dann weiter, welchen Charakter auch die Malerei annehmen mußte, um in dieses Ensemble zu passen. Denn wie die Kunst unter Ludwig XIV., will die des Rokoko als ein Ganzes betrachtet sein. Ja, es hat vielleicht nie einen Stil gegeben, in dem alles so einheitlich dem geistvollen Zusammenspiel diente.

Bezeichnend ist zunächst, daß, den kleineren Räumen entsprechend, das Format ein kleineres wurde. Liebte das 17. Jahrhundert das Kolossale, so bevorzugt das 18. das Niedliche. Monumentale Aufgaben im Sinne einer imposanten Dekorationskunst werden selten mehr gestellt. Meist werden nur zierliche Panneaux und Surporten in die Wände eingelassen. Selbst im Tafelbild tritt eine Verringerung des Maßstabes ein. Das Lebensgroße wird als plump empfunden. Nur das Feine, Kleine ist zulässig. Auch wird den Bildern, da man das Unsymmetrische liebt, gern eine aparte unregelmäßige Umrahmung gegeben.

Was die Stoffe anlangt, so ist es mit der religiösen Malerei selbstverständlich zu Ende. Alles Grausige, Blutige fehlt. All die frommen Märtyrer und verzückten Madonnen, die im 17. Jahrhundert gemalt wurden, konnten dieser Zeit nichts mehr sagen. Venedig, das alte starre Venedig ist die einzige Stadt, wo noch bedeutende religiöse Bilder entstehen. Sonst kommen nur zuweilen Dekorationen vor, die dem freigeistigen Zug des Zeitalters gemäß an die Nathansche Geschichte vom Ringe anknüpfen, also das Thema von der gleichen

Wertung aller Religionen behandeln. Und ein Bild aus der Bibel ist besonders beliebt, da es die Stimmung der Epoche gut symbolisiert: nachdem die moralisch strenge Barockzeit die Verstoßung der Hagar so oft geschildert hatte, malt nun das Rokoko, wie Sara ihrem Gatten die Hagar zuführt.

Doch im allgemeinen hat man mit dem überkommenen Ideenkreis überhaupt keine Fühlung mehr. Die Gestalten der Bibel sind ebenso gleichgültig wie die Helden der Antike.

Ci gît dans une paix profonde
Cette Dame de volupté,
Qui pour plus grande sûreté
Fit son Paradis de ce monde.

So lautete die Grabschrift der Marquise von Boufflers. Und nachdem man dazu gekommen war, sich das Leben angenehm zu machen, wünscht man auch nur Bilder zu sehen, die dieses Evangelium frohen Sinnengenusses künden. Das Thema der meisten Werke ist also dasjenige, das Rubens einst in seinen Liebesgärten behandelte. Nur treten an die Stelle der vollblütigen üppigen Weiber zarte Damen mit dünner Wespentaille; an die Stelle der plumpen, derb zugreifenden Flämen schlanke Kavaliere mit galanten Manieren. Selten spielen die Szenen in der Nähe des Königsschlosses. Denn man ist des Hoflebens müde. Schöner als ein prunkvoller Palast deucht ein strohgedecktes Bauernhaus. Schöner als die steifen Parkanlagen Lenôtres dünken die Wälder und Felder, wo die Kuhglocken läuten; die Meiereien mit ihrem Hühnerhof und dem Taubenschlag. Auf Wiesen, an Bächen und Waldlichtungen lagert man zwangslos sich hin. Bals champêtres, déjeuners sur l'herbe werden veranstaltet. Graziöse Gavotten tanzt man und neckische Menuetts. Nach dem nahen Dorf eilt man hinüber, wo die Landleute ihren Jahrmarkt feiern. Das pomphafte Hofkleid ist abgelegt, die imposante Perücke ist verschwunden, und in zierlich ländlicher Tracht wird Hirt und Hirtin, Schäfer und Schäferin gespielt. Überhaupt bildete das Komödienspielen einen wichtigen Teil im Vergnügungsprogramm der Zeit. Ludwig XIV. hatte 1697 das italienische Theater schließen lassen, weil die Schauspieler sich Ausfälle auf Frau von Maintenon erlaubten. Der Herzog-Regent Philipp von Orleans eröffnete 1716 wieder die italienische Komödie. Und nicht nur das eigentliche Theaterleben gab der Kunst viel Stoff. Auch die vornehmen Kreise selbst hatten am Maskenspiel Freude. Es war so lustig, bot so viel Stoff zu niedlichen Intrigen und galanten Erlebnissen, und so schöne Gelegenheit, den bunten Flitter des Pierrot und

der Colombine zu tragen. Ästhetisch gestimmt, wenn man aus chinesischen Tassen chinesischen Tee trinkt, liebt man ferner, wie im Roman, auch im Bild die Chinesen. Oder man träumt sich in das selige Kindesalter zurück, liebt, der Stadt müde, ländliche Idyllen, nicht den Bauer, der in harter Arbeit dem Boden seine Nahrung abtrotzt, aber den Landmann, wie er im Schrifttum jener Jahre lebt, der als glückliches Wesen in der freien Luft ein ätherisches Dasein führt.

Die Komposition der Bilder mußte selbstverständlich auch dem nervösen Empfinden der Zeit sich anpassen. Schon die Barockkunst hatte mit dem regelrechten Aufbau der Renaissance gebrochen, hatte ins frei Malerische übergeleitet, was in den Bildern des 16. Jahrhunderts lineare Architektonik gewesen war. Doch auch diese Gliederung nach Licht und Schatten behagte dem Geschmack des 18. Jahrhunderts nicht mehr, der keine starken Kontraste wünschte. So erhob man die Unregelmäßigkeit überhaupt zur Regel. Die ganze Natur macht eine Übersetzung ins Verschnörkelte durch. Die Laubbäume bauschen sich wie das Seidenkleid einer Frau. Kommen Tannen vor, so sind sie nie obeliskenhaft. Weit vorstehende und kurze abgebrochene Äste geben ihnen eine regelmäßige, knittrig kapriziöse Silhouette. Alles muß wie im Contredanse vor- und rückwärts gehen, sich biegen und neigen.

Da nicht das Derbe, nur das Zarte, nicht das Leidenschaftliche, nur das Diskrete, nicht das Laute, nur das Leise salonfähig ist, macht schließlich auch die Farbenanschauung eine tiefgehende Wandlung durch. Die Zeit Ludwigs XIV. liebte knalligen Pomp. Leuchtendes Blau und Rot in Verbindung mit Gold waren die Lieblingsfarben des Königs. Auch in der Dekoration der Zimmer herrschten Gold und pomphaftes Rot, braunes Holz und dunkle Gobelins vor. Das neurasthenische 18. Jahrhundert fand, daß solche Farben dem Auge wehtun, und arbeitete nur in lichten, leichten, gebrochenen Tönen. Zarte silberne Harmonien von mattem Gelb, lichtem Blau, von Hellrosa, Hell-lila, Graublau, Graugelb und erloschenem Grün sind besonders beliebt. Auch alles Öligen, Fetten, Schweren wird die Ölmalerei entkleidet. Und da ihr trotzdem ein gewisser speckiger Glanz anhaftet, werden neue Techniken, wie die Pastellmalerei, beliebt. Nur sie löste die Aufgabe, den Dingen alle irdische Schwere zu nehmen. Nur sie konnte diese flüchtigen Blumennaturen wiedergeben mit den knisternden Seidenroben und dem leichten Puder im Haar. „Sieh meinen feinen Flügelstaub, ich flattere und fliege“ beginnt ein Rokokolied. Und mit diesen Worten ist auch das Wesen der Malerei gekennzeichnet. Die Bilder sind blaß wie der Teint der Menschen. Sie sind körperlos hingehaucht, wie die Menschen selbst aus schweren, vollblütigen ätherisch

flatternde Wesen geworden waren. Auf die Zeit höchster Kraftentfaltung folgt die der höchsten Verfeinerung, auf das Jahrhundert der Leidenschaft und majestätischen Größe das der Grazie und des galanten Flirts. Und kein Zufall ist, daß gerade Frankreich in dieser Epoche die Führung hat. Die einzelnen Nationen setzen immer in dem Augenblick ihre Stimmen ein, wo Zeit- und Volksgeist sich berühren. Im 17. Jahrhundert war Spanien, das schwarze Spanien das führende Land. Jetzt stellt sich Frankreich an die Spitze und bringt zur Ausführung, was seit den Novellen des Parisers Boccaccio, ja, seit weit früherer Zeit die Bestimmung der Franzosen zu sein schien. „Heil dem unbesiegbaren Sonnengott, dem Herrscher der olympischen Götter. Augustus begrüßt den ewigen Helios, den Gott des Lichts, den Gott der Vernunft, den Gott des Frohsinns und der olympischen Schönheit. Seid verflucht, ihr Männer in den schwarzen Gewändern, die ihr das himmlische Licht fürchtet, ihr Diener des Gekreuzigten, die ihr das Leben haßt, Zerstörer alles dessen, was es in der Welt an Heiligem und Erhabenem gibt. Ihr aber freuet euch, ihr Völker und Stämme der Erde. Ich bin gekommen, euch wieder einen fröhlichen, freien Glauben zu geben. Ich bin der Träger des Lichts, der Bote des Lebens, die Morgenröte, der Antichrist.“ Es ist überaus merkwürdig, daß diese Worte des Julianus Apostata gerade im Walde vor Paris gesprochen wurden.

Watteau.



Watteau, Selbstbildnis. Gestochen von François Boucher.

Die ersten Bilder muten noch mehr flämisch als französisch an. Galante Feste, Hymnen auf die Liebe erwartet man, und Szenen aus dem Soldaten- und Lagerleben bilden den Inhalt der Werke.

Watteaus Jugend fiel in die Zeit des Spanischen Erbfolgekrieges. Die Niederlande, seine Heimat, waren der Schauplatz eines bunten Kriegslebens. So begann er damals, ähnliche Szenen festzuhalten, wie sie die Holländer der Frans - Hals - Zeit malten. Auf dem Bilde der Sammlung Rothschild ziehen bei schwerem Unwetter Rekruten über eine Ebene hin. In andern gruppiert er Soldaten und Marketenderinnen, Wagen und Zelte inmitten flämischer Landschaften. Von diesen Darstellungen aus dem Kriegsleben geht er zu solchen aus dem Bauernleben über. Auf dem Bilde La vraie gaîté tanzt ein Paar vor dem Wirtshaus. Auf einem anderen Werk zecht eine Gruppe Bauern vor der Kneipe. Alle sind echt flämische Gestalten. Ein neuer Teniers scheint aufzutauchen. Nur die Frauen gehören einer anderen Rasse an. Mit ihren weißen Häubchen und sauberen Schürzen, ihren eleganten Bewegungen und zierlichen Köpfchen haben sie etwas Schmuckes, Graziles, Appetitliches, das zu der mehr bäurischen Art des Teniers nicht stimmt.

Trotzdem läßt sich nicht ahnen, daß dieser Bauernmaler der Maler der Grazie wurde. Erst allmählich in Paris ändern sich die Themen.

E. Hannover, Berlin 1889. Paul Mantz, Paris 1892. P. Seidel, Friedrich der Große und die französische Kunst seiner Zeit, Berlin 1892.

An die Stelle des Magots tritt die elegante französische Gesellschaft. Eine Komposition, die nur im Stich erhalten ist, zeigt beispielsweise eine Gondelfahrt auf stillem Kanal. Die vierschrötigen flämischen Gestalten sind graziös und vornehm geworden. Nur der Hintergrund mit seinen Kanälen und Schlössern ist noch im Sinne der Städteprospekte des Jan van der Heyden gehalten. Dasselbe gilt von dem Bild, das „Der Spaziergang auf den Wällen“ genannt wird: vornehme Damen und plaudernde junge Herren, aber im Hintergrund massige Türme und Zitadellen von ganz niederländischem Charakter. Es folgt



Watteau, Die Einschiffung nach der Insel Cythere. Paris, Louvre.

das Bild der „Hirten“ im Neuen Palais in Potsdam: vorn ein junges Paar, dem ein alter Hirt zum Tanz aufspielt, rings Mädchen, die den Tanzenden zuschauen, und ein Herr, der eine Dame schaukelt. Weiter die Darstellungen, die unter dem Namen La danse champêtre, Das verfängliche Anerbieten, Der Zeitvertreib, Le faux pas, L’amour paisible, La mariée de village, Assemblée galante und Leçon d’amour bekannt sind — fast sämtlich in Berlin, wohin sie durch Friedrich den Großen kamen. Und wenn diese Werke trotz des Rokokokostüms noch flämische Schwere haben, so sind im nächsten, das er 1717 der Pariser Akademie als Rezeptionsbild einreichte, alle Bande gelöst, die ihn mit der Heimat verknüpften. Es ist die „Einschiffung nach der Insel Cythere“, jenes Bild des Louvre, das wie die Eingebung eines schönen Augen-

blicks wirkt. Junge Herren und Damen mit blumenumwundenen Hirtenstäben in der Hand harren einer Barke, die sie hinüberführen soll nach den Gestaden der Liebe. Und wenn sie eingestiegen sind, wenn das Boot dem verzauberten Eiland sich nähert, da ist die Welt vergessen. Eine weiche sinnliche Luft umfängt sie; die Rosen duften, die Tauben girren. Das Marmorbild Aphrodites blinkt aus grünem Gezweig hervor, und klopfenden Herzens sinken sie zu Füßen der Göttin nieder. Watteau behandelte das Thema noch einmal in dem Werke des Berliner Schlosses, das figurenreicher als das Louvrebild ist. Aus dem Boot, das die Pilger nach der elysischen Insel bringt, ist eine Fregatte mit rosaroten Segeln geworden. Amoretten klettern zum Mast hinan, schießen ihre Pfeile auf die Schönen, fesseln mit Rosenketten die Zaudernden. Und in den wenigen Jahren, die er noch zu leben hatte, folgten rasch hintereinander all jene andern Werke, an die man denkt, wenn Watteaus Name genannt wird.



Watteau, Der Courmacher. Nach einem Stich.

Das Thema der fêtes galantes und der conversations à la mode hat ja seit Urzeiten die Kunst beschäftigt. Man kann auf die Planetenbilder des Mittelalters hinweisen, die unter dem Sternbild der Venus musizierende und liebende Paare zeigen. Man kann hinweisen auf die vornehmen jungen Leute, die auf dem Trionfo della morte karessierend im Orangenhain sitzen. Aus dem Quattrocento sind die Fresken des Palazzo Schifanoja zu nennen, die das Thema der Planetenbilder in



Watteau, Das Frühstück im Freien. Berlin. Nach einem Stich.



Watteau, Die französische Komödie. Berlin.
Nach einer Radierung von L. Kühn, Berlin, G. Grote.

neuer Paraphrase behandeln, auch jene zierlichen Stutzer, die beim Meister des Amsterdamer Kabinetts sittigen Fräuleins den Hof machen. Im 16. Jahrhundert folgte Giorgione mit seinen ländlichen Konzerten, im 17. Rubens mit jenen Bildern flämischer Kavaliere, die auf Schloßterrassen üppige Edeldamen umarmen. Doch dieser Ton, den die ältere Kunst wie zufällig angeschlagen hatte, klingt nun als Leitmotiv durch das ganze Schaffen Watteaus hindurch. Das Decamerone des Boccaccio spielt gleichsam in Rokokotracht sich ab. Junge Herren in Sammet und Seide, eine Gitarre an breitem mattroten Bande um die Schultern gelegt, streifen ziellos durch die Fluren und machen schönen Frauen den Hof. Keinen Hunger kennen sie, keine Arbeit, keine Sorgen. Feen haben ihnen alles, was sie brauchen, gegeben: ihre Atlasschuhe, ihre Notenbücher, ihre Hirtenstäbe und Mandolinen. Und die Frauen sind Kinder derselben elysischen verzauberten Welt. Aus blauen Augen, deren Frieden keine Leidenschaft stört, blicken sie ihre Verehrer an. Spitzenfächer haben sie und mattrote, violette oder gelbe Seidenkleider. Schlanke Arme mit langen weißen Fingern und rosigen Nägeln tauchen aus feinen Spitzen hervor. Nichts geschieht in den Bildern. Man singt und spielt nur, man spricht und lacht. Anmutige Umarmungen, zärtliche Blicke, galante Worte werden gewechselt. Bald schelmisch lächelnd, bald schmollend oder leicht gekränkt, halb versagend, halb gewährend nehmen die Damen die Huldigung ihrer Kavaliere entgegen. Ihr Auge glänzt, zitternd atmen sie die Atmosphäre der Liebe, womit der Mann sie umgibt. Da bietet etwa ein Herr seiner Schönen die Hand, um sie ein paar Marmorstufen hinaufzuführen. Dort sitzen junge Paare am Saum des Weihers, träumerisch über die Fluten blickend. Dort wird Gavotte getanzt, Blindekuh gespielt, oder junge Mädchen fangen weiße Rosen auf, die



Watteau, Das verfängliche Anerbieten.
St. Petersburg.

ihr Verehrer ihnen zuwirft. Und wenn es dunkler wird, löst sich allmählich der Schwarm. Plaudernd verschwinden die Pärchen im Schatten des Buschwerks. Der Gesang, der Klang der Gitarre verstummt. Nur noch süße stammelnde Worte hört man flüstern.

Zuweilen wird statt des seidenen Schäfergewandes auch Theaterkostüm getragen. Doch ist Watteau deshalb nicht der Maler der Gaukler und wandernden Komödianten gewesen. Wohl scheinen einige seiner Bilder, wie der Pierrot des Louvre, Porträts von Schauspielern zu sein. In andern, wie der „Liebe auf dem italienischen“ und der „Liebe auf dem französischen Theater“, sind Szenen aus Komödien festgehalten. Doch die meisten dieser Theaterbilder sind auch nur galante Feste. Die vornehmen Herren und Damen benutzen Pierrots



Watteau, Das Konzert. Potsdam, Schloß Sanssouci.

weißes Leinen, Harlekins bunte Seide und Scaramouches flotten Mantel, um Abwechslung in ihr Schäferspiel zu bringen. Ein bunter Maskenzug durchschwärmt da plötzlich abends den Park. Pechfackeln werfen ihr Licht auf grotesk vermummte Gestalten, die dem Reich Luzifers entstiegen scheinen und doch nur Schwärmer sind, die ihr Liebchen suchen.

Für diese Menschen schafft Watteau auch die Natur, in die sie passen. So wenig seine Landschaften mit den Parkanlagen Lenôtres gemein haben, so wenig gleichen sie der prosaischen Wirklichkeit. Keine Wolken gibt es, kein wildes Gestrüpp, keine schroffen Felsen. Alte Bäume breiten ihre Wipfel wie schützend über die Paare. Weicher Rasen ladet zum Ausruhen. Rosen, Maßliebchen, Tausendschönchen blühen mitten im Wald, damit die Herren sie pflücken und Sträuße anbieten können. Holunder und Jasmin duftet von den Hecken. In

der Luft tanzen die Schmetterlinge ein lautloses Menuett. Quellen und kleine Kaskaden rauschen in der Nähe, wie um das Geflüster der Liebe zu übertönen. Da ist eine Schaukel angebracht, die eine der Schönen besteigt. Dort blinken nackte Marmorbilder — Amoretten, eine Antiope, eine Venus, ein ziegenfüßiger Satyr, der eine schlanke Nymphe umfaßt, Apollo, der die Daphne verfolgt — aus grünem Gezweig hervor, die Menschen zu ähnlichen Neckereien lockend. Nicht Pan, sondern Eros führt in dieser Welt das Zepter. Der Schauplatz aller Bilder ist die Insel Cythere, wo die Rosen immer duften und die Nachtigallen girren, wo es in den Bäumen säuselt und flüstert von Glück und von Liebe.



Watteau, Gilles. Paris, Louvre.

Auch die Farben sind andere wie auf unserer Erde. Watteau hat lange gebraucht, um als Kolorist den Ausdruck seines Fühlens zu finden. Seine ersten Bilder zeigen den Zusammenhang mit den alten klassischen Meistern. Er hat die helle Leuchtkraft des Rubens oder die warme Glut des Tizian. Doch seitdem er die „Einschiffung nach Cythere“ geschaffen, ist auch seine Farbenanschauung selbständig. Hört man bei Rubens die Fanfaren von Blechinstrumenten, bei Tizian die vollen Fugen der Orgel, so lauscht man hier verklingendem, buhlendem Flötenpiel oder dem zarten, zitternden Silberklang der Geige. Die matte, krankhaft verfeinerte Farbe entspricht der ätherischen Anmut der Figuren. Ruhig, in mildem Glanz gebadet, liegt die Erde da. Zitternd wiegen sich die graugrünlichen Wipfel der Bäume in der weichen Luft. Der Sonnenuntergang, wenn alles im Silberduft der Dämmerung verschwimmt, ist besonders die Stunde Watteaus. Stofflich und koloristisch hat er der Kunst eines Menschenalters das Ziel gewiesen.

Wie kam es, daß gerade Watteau berufen war, der erste Maler des Rokoko, der erste Schilderer der Pariser Eleganz zu werden? Es scheint ein Widerspruch zu bestehen zwischen seiner Kunst und seinem Leben. Denn weder war er Franzose, noch war er ein Liebling der Grazien. Sein Geburtsort Valenciennes, obwohl seit dem Nymphenburger Frieden zu Frankreich gehörig, war doch eine flä-

mische Stadt. Sein Vater war Dachdeckermeister. Er selbst sollte Zimmermann werden und erreichte nur mit Mühe, daß er die Werkstatt eines Dorfmalers besuchen durfte. Da faßte er einen großen Entschluß. In Paris, dem Mittelpunkt alles Geschmacks und alles Schönen, will er sein Glück versuchen. Ganz allein, ohne Verbindungen, ein schüchterner, schweigsamer junger Mensch steht er auf dem Pflaster der großen Stadt, den Kopf voll Pläne, aber die Tasche leer. Bei einem Händler am Pont Notre-Dame tritt er ein, malt für 3 Frank wöchentlich Kopien nach niederländischen Bildern. Dann wird er von dem Theatermaler Gillot, später von Claude Audran, dem Konservator des Luxembourg, bei dekorativen Arbeiten beschäftigt.


Watteau, Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint. Linke Hälfte. Berlin, Kgl. Schloß.


Watteau, Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint. Rechte Hälfte. Berlin, Kgl. Schloß.

Wie wurde dieser flämische Dachdeckersohn, der nur die Misere des Daseins kannte, der Maler der Grazien? Nun, zum Teil ist die Erklärung gerade darin, daß Watteau Ausländer war, zu suchen. An dem, was man täglich sieht, geht man oft achtlos vorbei. Doch für das Schöne, das die Fremde bietet, ist das Auge empfänglich. Jan van Eyck wurde der Vater der Landschaftsmalerei, weil er seine portugiesische Reise machte; Theotokopuli der erste Maler der Spanier, weil er nicht aus Spanien, sondern aus Griechenland stammte. Watteau kam aus dem Lande der flämischen Matronen. Nur Krämer, Gaukler, Vogelhändler und Rattenfänger, Kirmesgelage und plumpe Bauerntänze hatte er in der Heimat gesehen. In Paris, als Gehilfe Audrans, lebte er im Mittelpunkt der eleganten Welt. Noch heute im Luxembourggarten zur Abendzeit wird der Geist des 18. Jahrhunderts wach. Die alten hohen Bäume schlingen ihre Äste ineinander, wie um

Märchenhaine zu bilden. Durch die langen Alleen wandeln verliebte Pärchen. Auf Marmorbänken zu Füßen alter Statuen flüstern andere. Studenten und Grisetten sind es heute. Damals waren es junge Kavaliere und zarte Komtessen. Denn der Luxembourggarten war das Stelldichein der vornehmen Gesellschaft; hatte für das 18. Jahrhundert die Bedeutung wie für das 19. das Bois de Boulogne. Oft mag der arme Dachdeckersohn aus Valenciennes aus den hohen Fenstern des Schlosses herniedergeblickt haben auf das elegante Treiben. Und was er hier noch nicht gesehen, lernte er später bei Crozat, dem reichen Finanzmann, kennen: den ganzen Luxus, die umschwärmtesten Frauen von Paris. Die Pariser Maler waren an dieser Welt von Schönheit, die sie täglich sahen, achtlos vorübergegangen. Watteau entdeckte sie, da für ihn die Pariserin etwas Fremdartiges, Wunderbares war, das er mit den entzückten Augen des Bauernjungen, der in die Großstadt kommt, betrachtete.

Dazu kommt noch ein zweites.

Watteau war ein häßlicher, verbitterter Mensch. Ein unheilbares Leiden, das er in sich trug, hatte ihn menschenscheu und ungesellig gemacht. Traurig und furchtsam, mißtrauisch und ungeschickt im Verkehr nennen ihn seine Biographen, und die Porträts ergänzen die Beschreibung. Ausdruckslos, wie die eines Sperbers sind die Augen, rot und knochig die Hände. Schlaff ist der Mund. Ein Porträt, auf dem er ohne Perücke sich darstellte, sieht aus, als hätte er selbst seine Häßlichkeit und Krankheit verhöhnen wollen. Denn das Haar ist struppig und ungeordnet; die Kleider schlottern um die niedrigen Schultern und die schmale Brust. Je mehr seine Krankheit zunimmt, desto scheuer und ruheloser wird er. Er verschließt seine Tür, trennt sich von Crozat, weil ihm die Einsamkeit lieber ist. Bei einem Landsmann, dem Maler Vleughels, nistet er sich ein, wo niemand ihn sucht. Dann verläßt er auch diesen, weil der Gedanke, anderen lästig zu sein, ihn peinigt, fährt planlos nach London, nur um unbemerkt auf fremdem Boden zu sein. Zurückgekehrt, malt er noch das Ladenschild für seinen Freund, den Kunsthändler Gersaint: stofflos, wie hingehaucht die graurosigen Farben; die überschlanken Figürchen alles Fleischlichen entkleidet, ein Hauch, ein Nichts. Bald darauf ist er in Nogent-sur-Marne, 36 Jahre alt, gestorben.

Also Watteau hat die Dinge, von denen er in seinen Bildern erzählt, gewiß nicht erlebt. Er saß in seinem Krankenzimmer, während die andern, die Gesunden und Glücklichen, hinaussegelten nach den Gestaden der Liebe. Die Sehnsucht aber ist die Mutter aller Dinge. Nur deshalb hat die Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert so zarte Worte zu sagen vermocht, weil wir als Großstadtmenschen in

die Natur mit dem sensiblen Auge der Sehnsucht blicken. Aus einem ähnlichen Grund hat Watteau an der Schwelle des 18. Jahrhunderts das Exquisiteste geschaffen, was das Jahrhundert überhaupt hervorbrachte. Die Meister, die auf ihn folgten, waren die Chronisten ihrer Zeit; das, was sie um sich sahen, schilderten sie in sachlich beschreibender Prosa. Watteaus Schaffen dagegen war ein großes Sehnen, das Sehnen eines Kranken nach Frohsinn, das Sehnen eines Einsamen nach Liebe. Er schaute in die Welt, die ihn umgab, wie in ein Utopien: mit dem Blick des Schwärmers. So ward ihm alles zum Märchen. Nicht das Banale des Lebens sah er. Nur den Blütenduft, die Essenz der Dinge strahlen seine Bilder in verklärendem Schimmer aus. Der Traum einer ganzen Generation hat in ihnen Gestalt gewonnen, weil er selbst nicht Erlebtes, nur Sehnsuchtsträume, seine Träume von Schönheit und Liebe malte.

Watteaus Nachfolger.

Neben Watteau, dem Maler der Fêtes galantes, steht *Chardin,* der Maler der „Amusements de la vie privée“, und man kann, wenn man will, die Kunst beider Meister auf die gleiche Quelle zurückführen. Watteau, der Niederländer, wurde der pariserischste aller französischen Maler, weil er, aus dem Lande der Kirmesorgien kommend, in die Pariser Schönheitswelt mit dem Auge des Romantikers blickte. Chardin, der Pariser, mutet wie ein verfeinerter alter Holländer an, weil es für ihn, den Großstadtmenschen, auch romantischen Reiz hatte, sich aus der Überzivilisation, dem nervösen Leben des Tages in eine kleine, traulich stille Welt hinüberzuträumen.

Bisher waren in Frankreich Stilleben nur gemalt worden, wenn es möglich war, sie allegorisch mit den Gestalten der Flora oder Pomona zu verbinden. Chardin als erster ging zu selbständigen Stilleben über: Nachfolger der Holländer und doch in der Farbenanschauung ganz Meister des Rokoko. Denn während die Holländer in warmem Rembrandtschen Helldunkel arbeiteten, liebt Chardin kalte Harmonien von Blau, Weiß und Gelb, die in der holländischen Malerei selten, fast nur bei Terborch vorkommen. Das Porzellan, der Lieblingsstoff des Rokoko, ist für seine Skala maßgebend. In kühlen Farbenwerten müssen daher die Dinge gehalten sein, die er neben dem weißen Porzellangeschirr anhäuft. Eine blaue Weintraube liegt neben einer gelben Zitrone. Eine weiße Porzellankanne mit blauem Rand steht neben einer Tonpfeife und einem kupfernen Kessel. Oder er malt einen Tisch mit weißer Decke, darauf ein silbernes Besteck, eine Wasserkaraffe, Austern und Gläser, malt die Schale der Birne und den blauen Reif der Pflaume. Auch Bücher, Vasen und Marmorbüsten, blauweiße Teppiche, Globen und Atlanten — immer nur kühle oder mürbe, nie saftige Dinge — ordnet er zu tonigen Harmonien an.

Über Chardin: G. Schéfer, Paris 1904. — Über La Tour: H. Lapauze, Paris 1885. — Über Liotard: F. Guye, Zofingen 1890.

Chardin hauste in einem alten Atelier dicht unter dem Dach, einem stillen Raum, der gewöhnlich voll von Gemüse war, das er zu seinen Stilleben brauchte. Es hatte etwas Malerisches, dieses staubige Gemäuer, wo sich das Dunkelgrün des Gemüses so tonig von den grauen Wänden abhob, die blauweißen Teller so hübsche Farbenflecke auf dem hellen Tischtuch bildeten. Und in solchen friedlichen, harmonisch abgetönten Räumen spielen dann auch die kleinen Szenen aus dem Kinderleben sich ab, an die man hauptsächlich denkt, wenn Chardins Name genannt wird.

Das Kind in der Kunst, das ist ein sehr interessantes und doch eigentlich in der kunstgeschichtlichen Literatur nie erörtertes Thema. Man kann viel sagen darüber, wenn man auch die kirchlichen Bilder, auf denen Kinder vorkommen, in den Kreis der Betrachtung zieht. Denn ein Kind, das Christkind, steht ja im Mittelpunkt des christlichen Glaubens. Es wird geschildert, wie es die Mutter herzt, wie es dem kleinen Johannes zulächelt, das Ringlein an den Finger der Katharina steckt oder freudestrahlend die Geschenke betrachtet, die ihm die heiligen drei Könige bringen. Auch andere biblische Stoffe — die heilige Sippe, der Bethlehemitische Kindermord — boten für Kinderdarstellungen mancherlei Anlaß. Es muß der Engel gedacht werden, die in putzigem Ernst sich um Maria oder weinend um den Leichnam des Heilandes scharen, der Putten, die auf Bildern und Skulpturen neckisch drollig ihr Spiel treiben. Doch schließlich sind das Übersetzungen. Das bildliche Thema, oft auch die antike Plastik haben die Motive gegeben. Und sucht man nach Kinderbildern, nach Bildern wirklicher Kinder, so ist man verwundert, zu sehen, daß man auf fast leerem Gelände steht.



J. B. Siméon Chardin, Selbstbildnis. Paris, Louvre.

Gewiß, schon die Frührenaissance sah allerhand entstehen. Es gibt jene Bilder, auf denen Familien dargestellt sind, wie sie in Verehrung vor der Madonna knien, und in einigen dieser Werke kommen auch Kinder vor. Allerliebst sind die Kleinen aus dem Hause Portinari, die auf dem Altarwerk des Hugo van der Goes so schüchtern bedächtig die Hände falten. Berühmt sind die Kinder des Baseler Bürgermeisters Meyer, die Hans Holbein auf seinem Darmstädter Madonnenbild anbrachte. Ferner war es Sitte, die Sängertribünen in

den Kirchen mit Darstellungen singender und musizierender Kinder, die Fassaden der Findelhäuser mit Medaillons aus dem Kinderleben zu schmücken. So entstanden die Kinderfriese des Donatello und die Wickelkinder des Andrea della Robbia. Zuweilen wurden auch Porträts verlangt, die gar keinen anderen Zweck hatten, als Porträts zu sein. Antonio Rossellino und Desiderio da Settignano schufen ihre entzückenden Kinderbüsten. Mantegna malte den kleinen Gonzaga, wie er kindlich befangen seinem älteren Bruder, dem aus Rom zu Besuch gekommenen Kardinal, die Hand reicht, und Ghirlandajo jenes Louvrebild mit dem niedlichen Knaben, der wie in Hypnose auf die warzenbesäte Nase seines biederen Großvaters starrt.



J. B. Siméon Chardin, Das Orangebäumchen. Karlsruhe, Kunsthalle.



J. B. Siméon Chardin, Knabe mit Spielkarten. St. Petersburg.

Doch was hat das 16. Jahrhundert hinterlassen? Dürer, Michelangelo, Raffael — von keinem dieser Großen ist ein Kinderporträt erhalten. Man geht durch die Münchener Pinakothek — da sieht man lediglich das große Bild Bernhard Strigels, das wie Orgelpfeifen aneinandergereiht die Kinder des Patriziers Konrad Rehlingen darstellt. Man geht durch die Berliner Galerie — da sieht man lediglich die kleine Strozzi von Tizian. Und der würdevolle Ernst, das Repräsentierende dieses Bildes erklärt vielleicht, weshalb das Kind in den ästhetischen Kanon der Zeit nicht paßte. Nur das Edle, Majestätische, die gravità riposata galt für schön. Das ist das Gegenteil von dem, was das Wesen des Kindes ausmacht.

Bis tief ins 17. Jahrhundert kommen in den Bildnissen Kinder fast nur vor, wenn sie entweder Königskinder oder Künstlerkinder sind. Das heißt mit anderen Worten: die Maler zeichneten für sich selbst die Porträts ihrer hübschen Kleinen. Die Kinder Hans Hol-

beins auf dem Baseler Familienbild sind die Ahnen einer ganzen Dynastie von Künstlerkindern, die hinab zu den Töchtern des de Vos, zu den Buben des Rubens führt. Die Fürstenkinder aber — die stehen auf einem anderen Blatt. Denn erstens war es notwendig, daß jeder neugeborene Prinz sofort seinen Platz in der Ahnengalerie erhielt; zweitens war die Photographie noch nicht erfunden. Ein 10jähriger Kronprinz wurde mit der 6jährigen Prinzessin eines fernen Reiches, die er nie gesehen hatte, verlobt. Da hatten die Bildnisse, von einem Hof an den andern geschickt, die Dienste der Ansichtskarten zu leisten. Und von kindlicher Natürlichkeit, von frischem Sichgehenlassen ist selbstverständlich in diesen Werken nicht die Rede. Alles hat die Etikette geregelt. Steif nach dem Hofzeremoniell in repräsentierender Grandezza, als ob sie Audienz erteilten, stehen die Kinder da. An Velazquez und van Dyck, den Hof Philipps IV. von Spanien und Karls I. von England denkt man, wenn von solchen stolzen feinen Königskindern gesprochen wird — den armen, blassen Wesen, die alles, nur keine Kindheit, keine Freiheit hatten.



J. B. Siméon Chardin, Das Tischgebet.
Paris, Louvre.

Freilich, den anderen, die nicht für Throne bestimmt waren, erging es nicht besser. Man sehe die Familienbilder, die Lebrun und Gonzales Coques aus dem Kreise der französischen Aristokratie und des flandrischen Patriziertums malten. Auch da gibt es keine Ursprünglichkeit, keine Zärtlichkeit, keinen Frohsinn. Das Kind hat kein eigenes Kleid; die Miniaturkleidung der Erwachsenen trägt es: die Buben goldgestickten Rock und seidene Weste, die Mädchen weite Krinoline, steife Halskrause und perlenbesätes Mieder. Das Christkind umhalst seine Mutter, darf mit ihr kosen und scherzen. Den



J. B. Siméon Chardin, Gute Lehren.
Nach einem Stich von Le Bas.

irdischen Kindern sind solche Zutraulichkeiten nicht gestattet. Ernst, still, ohne Herzlichkeit, ein wenig verschüchtert und verängstigt haben sie sich neben ihren Eltern postiert. Es war die Zeit, als das Hofzeremoniell auch das Familienleben beherrschte, als das Töchterchen die Briefe, die es aus dem Kloster an die Mutter schrieb, mit der devoten Wendung „Ihre ganz gehorsame Dienerin" abschloß. Wirkliche Kinder sieht man erst auf den holländischen Bildern.

Holland bedeutete ja inmitten der aristokratischen Welt des 17. Jahrhunderts eine bürgerliche Enklave. Es war eine Kaufmannsrepublik, ein Land von Selfmademen, die, nachdem sie in langem Kriege ihre Unabhängigkeit von Spanien erfochten hatten, sich eines behäbigen Wohlstandes erfreuten. Blaublütige, vornehme Kinder gibt es also nicht. Sie wirken linkisch und unbeholfen, plebejisch und ungeschlacht neben den kleinen Grandseigneurs des van Dyck. Dafür haben sie etwas anderes. Der Zwang der Etikette ist abgeworfen. Sie dürfen jauchzen und springen, lachen und schreien. Frans Hals und Rembrandt — in ihren Bildnissen taucht ein neuer Menschenschlag, das Kind in seiner animalischen Lebenskraft auf. Mehr noch. Das Kinderleben — nicht nur im Sinne des Porträts — beginnt die Malerei zu beschäftigen. Murillo hatte seine schwarzbraunen Gassenjungen nur wegen ihrer tonigen Werte gemalt, weil sie ihm Gelegenheit gaben, ein reiches Stilleben von Körben und Krügen, von Trauben und Melonen rings auszubreiten. In den holländischen Bildern lebt das Kind mit seinen Rüpelmanieren und in seiner stillen Träumerei. Jan Steen malt jene Kinderstuben, in denen es so unappetitlich nach Windeln riecht; Pieter de Hooch jene Mädchen, die sinnend mit dem Bilderbuch am Fenster sitzen oder an der Haustür mit dem Nachbarkind plaudern; Dou junge Mütter an der Wiege ihres Kindes.

Der feinste Kindermaler des 18. Jahrhunderts war Chardin, und sein Porträt zeigt, daß hier wirklich Kunst und Persönlichkeit sich deckten. Wie ein guter Großpapa, fast wie eine alte Dame sieht er aus. Keine Toilette hat er gemacht, sondern sich gemalt, wie er zu Hause in seinem Atelier sich bewegte. Eine weiße Nachtmütze auf dem Kopf, ein dickes Tuch um den Hals, eine Hornbrille auf der Nase und darüber ein grünes Augenschild, blickt er still und ruhig uns an. Ebenso still und ruhig ist seine Kunst. In einer Zeit, die wenig von Unschuld wußte, verherrlichte er die Unschuld des Kinderlebens. Indem er die kleine Welt bei ihren Freuden, Spielen und Sorgen belauschte, hat er in die sonst so lockere Kunst des dix-huitième siècle eine entzückend reine Note gebracht. Und wie zart hat er das Seelenleben des Kindes gemalt: diese kleinen Hände, die zum Gebet sich falten, diese Lippen, die die Mutter küssen, diese träumenden weit-

geöffneten jungen Augen. Keine bedeutungsvollen Momente kennt er. Er malt auch hier nur Stilleben, die Poesie der Gewohnheit. Sein Studienfeld ist das mattbleiche Licht, das in gemütlichen Räumen webt, die mollige Wohnzimmeratmosphäre, die über weiße Tischtücher und perlgraue Wände, über weiße Häubchen und weiße Schürzen sich breitet. Auch das van der Meersche Motiv mit dem helleren Licht, das aus einem Nebenraum in die dunklere Stube flutet, hat ihn oft beschäftigt. Und gerade weil er keinen erzählenden Inhalt kennt, üben seine Bilder eine so vornehme Wirkung. Da ist das kleine Mädchen, das wie ein zärtliches Mütterchen sich mit der Puppe beschäftigt. Da



J. B. Siméon Chardin, Die Köchin.
München, Pinakothek.



J. B. Siméon Chardin, Mutter und Sohn.
Wien, Liechtenstein-Galerie.

ist ein älteres, halberwachsenes Dämchen, das sein jüngeres Brüderchen in die Geheimnisse des ABC einweiht. Dann kommen die Spiele und Arbeiten. Sie bauen Kartenhäuser, machen Seifenblasen, spielen mit dem Federball oder sind ganz in ihre Zeichenvorlagen und Schularbeiten vertieft. Wie eifrig ist das kleine Mädchen, dem die Mutter das erste Stickzeug geschenkt hat; wie köstlich verlegen der kleine Junge, dem sie seine Lektion überhört. Und wie sorgt sie, daß ihr Liebling nur ja recht nett aussieht. Da richtet sie ihr Töchterchen, das von einer Freundin eingeladen ist, zu einer Kindergesellschaft her, während die Kleine, allerliebst in ihrer Eitelkeit, neugierig in den Spiegel blickt. Dort will sich der Bub verabschieden, um in die Schule zu gehen. Er hat seine Bücher unterm Arm und die Mutter nimmt ihm noch einmal das Hütchen vom Kopf, um es ordentlich auszu-

bürsten. Wenn die Schulstunden vorbei sind, sitzen sie beim Essen. Der Tisch ist mit schneeweißem Leinen gedeckt und die Köchin bringt die dampfende Schüssel herbei. Es ist rührend, wie schön der kleine Junge sein Tischgebet hersagt. Und wenn sie dann wieder zu den Nachmittagsstunden fort sind, sitzt die Mutter allein. Sie sieht reizend aus in ihrem einfachen Hauskleid mit den losen Ärmeln, der reinen weißen Schürze, dem Brusttuch, dem gestreiften Unterrock und dem koketten Häubchen. Bald hält sie eine Stickerei auf den Knien und neigt sich, um aus dem Körbchen ein Knäuel Wolle zu nehmen. Bald sitzt sie vor dem Kamin im gemütlichen Winkel neben einer spanischen Wand. Ein halb geschlossenes Buch ruht in ihrer Hand; eine Teetasse steht daneben. Die Uhr tickt. In einem Kessel brodelt das Wasser. Bald nimmt sie das Wirtschaftsbuch zur Hand oder geht in die Küche, um mit der Köchin zu konferieren, die Rüben schält oder das Küchengeschirr scheuert. Und man denkt kaum daran, Chardin wegen seines exquisiten Sinnes für Tonwerte Komplimente zu machen. Man fühlt sich wohlig gestimmt, als hätte man im Leben selbst etwas Trautes, Liebes gesehen. Seine Kunst verbirgt sich hinter einer unsäglichen Einfachheit, die um so mehr fesselt, je seltener sie zu allen Zeiten gewesen ist.

Weshalb von den vielen, die nach Watteaus Vorgang der Schilderung des vornehmen Lebens sich widmeten, an Feinheit keiner ihm gleichkommt, wurde schon angedeutet. Watteau war Schwärmer. Sein Realismus ist nur scheinbar. Er besteht in den Äußerlichkeiten der Tracht. In Wirklichkeit gibt es keine Kavaliere von solcher Grazie, keine Damen von so himmlischem Reiz. Auf den Fittichen des Traumes langte er in den Elysischen Gefilden an, wo nichts mehr Erdenschwere hatte, alles in poetischem Duft zerfloß. Die Folgenden, mit beiden Füßen im Leben stehend, malten keine Träume, sondern Wirkliches. Daher mangelt ihren Werken der poetisch verklärende Hauch, der die Bilder Watteaus umwebt. Sie wirken, mit ihm verglichen, derber, nüchterner, trockener. Gleichwohl erscheinen sie anmutig, frei und leicht, sofern man sich Mühe gibt, nicht an Watteau zu denken. Sie folgen der lustigsten, apartesten Mode, die es jemals gab, und sie folgen ihr mit großem Geschmack. Instinktiv haben sie für die leichten sprühenden Dinge, die sie sagen wollen, auch den leichten prickelnden Stil gefunden.

Lancret, der mit Watteau zusammen bei Gillot arbeitete, ist ein feiner delikater Meister, zwar ein Reflex Watteaus, aber ein Reflex, der das fremde Licht in eigenartiger Abtönung spiegelt. Galante Feste, die im Freien spielen, malt er besonders gern und fügt den Titel der „Vier Jahreszeiten“ bei. Im Frühling pflücken junge Damen,

die die Sonne ins Freie gelockt hat, im Walde Blumen, während der Leierkastenmann seine Drehorgel spielt. Im Sommer haben sie das Gewand der Schnitterinnen angezogen und feiern das Erntefest. Im Herbst lagern sie mit zärtlichen Kavalieren unter schattigen Bäumen. Im Winter lassen sie sich, im koketten Pelz vermummt, auf dem Eise den Hof machen. Oder ein türkisches Fest wird gefeiert. Ein Ausflug nach dem Nachbardorf wird gemacht, wo gerade Jahrmarkt ist und die Gaukler tanzen.



Nicolas Lancret, Der Herbst. Paris, Louvre.

Pater hat den Schauplatz seiner Bilder in den Salon verlegt. Es waren ja damals die neuen Hotels des Faubourg Saint-Germain entstanden, und Oppenort hatte für das Kunstgewerbe den neuen Stil geschaffen. Diese Innendekoration des Rokoko malte Pater mit dem gleichen Eifer, mit dem Fra Filippo Lippi einst die Innendekoration der Frührenaissance gemalt hatte. Hübsche Kostüme, geistreiche Figürchen inmitten reizvoller Rokokozimmer — das ist der Inhalt seiner Werke. Junge Damen, von schwellenden Kissen umstopft, ruhen auf seidenen Fauteuils. Niedliche Kammerkätzchen sind um die Herrin beschäftigt, die sich vor dem Spiegel das Haar ordnet. Der Abbé erscheint, um nach dem Befinden zu fragen. Die Modistin legt



Nicolas Lancret, Der Winter. Paris, Louvre.



Pater, Die Toilette. Paris, Louvre.

die neuesten Roben vor. Lakaien mit silbernem Tablett servieren den Tee. Ein junges Paar, vor dem hellerleuchteten Kaminsims auf dem Sofa sitzend, betrachtet Kupferstiche, so eng zusammengeschmiegt, daß das seidene Pantalon des Herrn sich in der Seidenrobe der Dame verliert. Eine Welt exquisiter Dinge — japanische Elfenbeinarbeiten, Bronzen und orientalische Stoffe — ist rings um die Figürchen gebreitet. Aus Pfeilerspiegeln und Lyoner Kissen, blauseidenen Himmelbetten mit weißen Tüllgardinen, aus zartblauen Jupons, grauseidenen Strümpfen und rosaroten Seidenkleidern, aus koketten, mit Schwanendaunen besetzten Peignoirs, aus Straußenfedern und Brabanter Spitzen stellt er feine Farbenbuketts zusammen.

Le Prince, Fauray, Ollivier, Hilaire, die beiden Schweden *Lavreince* und *Roslin* waren weitere Interpreten mondäner Eleganz. Doch um das Leben des Rokoko in seiner ganzen Vornehmheit kennen zu lernen, muß man neben den Bildern auch die Radierungen betrachten. Die Vorliebe für das Leichte, Flüchtige, Geistreiche kam gerade diesem Kunstzweig zustatten. Noch unter Ludwig XIV. hatte auch der Kupferstich den ausschließlichen Zweck gehabt, dem König zu dienen. Die ruhmrednerischen Bilder des Versailler Schlosses, die Porträts der königlichen Familie und Berichte über die Hoffestlichkeiten wurden in Stichen verbreitet. Jetzt verliert er diesen repräsentierenden höfischen Zug und wird Galanterieartikel wie alle Erzeugnisse des Rokoko. Niedliche Bücher in feinem Maroquinband müssen auf dem Tische liegen, Bücher, die nicht gelesen, sondern durchblättert und betrachtet sein wollen. Es erscheinen also zierliche Duodezausgaben der Klassiker. Molières Komödien und Ovids Metamorphosen, Boccaccios Novellen und La Fontaines Fabeln werden mit pikanten Stichen herausgegeben. *Hubert Gravelot, Nicolas Cochin* und *Charles Eisen* lieferten den bildlichen Schmuck, streuten verschwenderisch nach allen Seiten Grazie aus, haben selbst die Klassiker mit galantem Zauber umkleidet.

Doch noch lieber als Dichterfiguren sah man sich selbst im Spiegel der Kunst. Das frohe Evangelium, daß die Kunst nichts anderes als Spiegel und Chronik ihrer Zeit zu sein hätte, wurde nie mit größerem Enthusiasmus als in den Tagen des Rokoko verkündet. Ball und Promenade, Theater und Reunion — alles hielten die Radierer in Blättern fest, die das ganze Froufrou des Jahrhunderts atmen. In den älteren lebt noch die unschuldige Paradiesstimmung Watteaus. Das Arkadische, Bukolische ist auch das Ideal des Salons. Junge Frauen träumen, blättern mechanisch im Musikheft, lauschen zerstreut den Worten des Kavaliers. Aus den späteren — etwa *Saint-Aubins* „Bal paré“ — klingt das jubelnde Evoe der Freude. Im Kerzenglanz vene-

zianischer Kronleuchter strahlen die Räume. Rosige Amoretten lachen von den lichten Wänden hernieder. Fächer kokettieren, Stöckelschuhe hüpfen und seidene Schleppen rauschen. Diademe und Kolliers leuchten und funkeln. Schlanke Kavaliere und junge Mädchen tanzen neckisch-feierlich die Gavotte; Malteser und Abbés machen, an den Sessel gelehnt, den Damen den Hof. Es lacht uns plebejische Menschen von heute eine Epoche an, als die Vornehmen, die vom Glücke Begünstigten sich auf Kosten der Enterbten eine Kultur sondergleichen geschaffen hatten.

Auch in den Bildnissen zieht ausschließlich die Welt vorüber, die sich damals für die Welt überhaupt hielt. Fürsten sieht man, die nicht mehr sagen: L'état c'est moi, sondern als die elegantesten Kava-



Saint-Aubin, Bal paré. Kupferstich von A.-J. Duclos.

liere ihres Staates sich fühlen. Kleine Prinzen sieht man mit grau gepudertem Haar, mit rosaroter Weste und hellblauem Ordensband. Oder Minister sind dargestellt, den zierlichen Degen an der Seite, warmäugig blickend, als wollten sie schöne Frauen betören. Kardinäle sind dargestellt, elegante, galante Herren, deren grau gepudertes Haar apart von dem feinen rosigen Teint sich absetzt. Und ganz besonders ist das 18. Jahrhundert das Jahrhundert der Frau. Sie war damals die Achse, um die die Welt sich drehte: die vornehmste Beschützerin der Kunst und ihr vornehmster Gegenstand. Es defiliert eine ganze Schar junger Frauen mit blassem Teint und sanften Augen, in weiten, blumengeschmückten Seidenkleidern oder in pikanter, halb mythologischer Maskerade. Fürstinnen sieht man, wie sie mit ihrem Erstgeborenen Minerva und Mars mimen, Gräfinnen, wie sie als Flora duftige Rosen ins Leben streuen, kleine Baronessen mit Schönheitspflästerchen und grau gepudertem Haar, die mit 12 Jahren schon die Allüre der großen Dame haben. Eine Zeit, die alles dem Kultus ihrer selbst weihte,



Jean-Marc Nattier, Marie Louise Elisabeth, Tochter Ludwigs XV., als Diana. Florenz, Pal. Pitti.

brachte so viele Schönheiten hervor, daß es uns Nachgeborenen scheint, häßliche Frauen habe es im 18. Jahrhundert überhaupt nicht gegeben.

Jean-Marc Nattier war wohl der erste, der den Stil Rigauds verließ, statt des Würdevollen das Zierliche, statt des Stolzen das Liebenswürdige malte. Man denke, um den Unterschied zwischen Barock und Rokoko sich deutlich zu machen, etwa an Mignards in den Uffizien befindliches Porträt der Frau von La Vallière. Schon hier war der Eindruck einer gewissen Pikanterie erstrebt. Das nachlässig offenstehende Mieder enthüllt die Büste. Aber die Grundnote des Werkes ist doch repräsentierende Grandezza: als ob die Sixtinische Madonna vor den Augen der staunenden Welt erschiene. Die schöne Frau ruht auf einer Chaiselongue wie eine Königin beim Paradelever. Den nackten Fuß hat sie auf ein goldgesticktes Kissen gestellt, die Statuette eines Amor steht daneben. Über dem Ruhebett wölbt sich ein Baldachin, dessen schwere goldgestickte Portieren von Engeln zurückgeschlagen werden. An der Figur vorbei blickt man in einen weiten Palastsaal. Nattier setzte an die Stelle der Galavorstellung mehr die diskrete Nonchalance. In den Charakter seiner Modelle drang er wohl wenig ein — das Taucherkunststück hätte sich nicht gelohnt —, aber etwas ungezwungen Vornehmes hat er allen gegeben. Besonders fühlt er sich wohl, wenn es seidene Kleider zu malen gilt, von kosenden, hellblauen, hellgrauen, hellgrünen und rosaroten Tönen. Auch für hübsche Coiffuren hat er feinen Sinn, für jene einfachen gewellten Frisuren, die auf die majestätischen Arrangements der Louis XIV-Zeit folgten. Im Anbringen von Schönheitspflästerchen, von Perlen und dezenten Diademen war er Meister. Die Grazie der Rokokogeste wußte er gut zu treffen. Oft malte er die Damen (beispielsweise die Tochter Ludwigs XV.



Maurice La Tour, Selbstbildnis. Nach einem Stich von G. F. Schmidt.

Louise Elisabeth) auch in duftiger, durchsichtiger Robe, aus der ein Stück Bein, ein Stück Busen hervorlugt, und schrieb dann „Diana“ oder „Musidora“ darunter.



Maurice La Tour, Pastellbildnis. St.-Quentin, Museum.

Louis Tocqué, sein Schwiegersohn, trug nach dem barbarischen Rußland etwas vom Glanze des Rokoko. *Robert Tournières* brachte die Mode der Medaillons, der feinen Miniaturbildnisse auf, in denen die Freude des Rokoko am bijouhaft Kleinen so charakteristisch sich ausspricht. Doch noch folgenreicher war die Anregung, die eine venezianische Künstlerin gab. Unter den Bildnissen Watteaus begegnet man dem einer Dame auf einem Hintergrund von Rosen. Es ist *Rosalba Carriera,* deren schönen Namen und rosige Kunst er durch die Rosensymbolik andeutete. Und Rosalba Carriera hat in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts einen wichtigen Platz. Ölbilder wirkten zu schwer und materiell, zu anspruchsvoll und feierlich in den kapriziösen hellen Räumen des Rokoko. Das Fette, Saftige paßte nicht zu der duftigen Puderstimmung. Man brauchte eine Technik, die ebenso „spirituell“ war, wie die Menschen: nur mit Blütenstaub arbeitete, das Mimosenhafte des Schmetterlingsflügels wahrte. Darum griff Rosalba zum Pastellstift, das heißt, sie machte als erste in vollem Umfang eine Technik sich dienstbar, die von den Meistern der älteren Epochen nur nebenher, mehr wie eine Spielerei geübt worden war. Und nicht in lebensgroßem Format sind ihre Porträts gehalten. Sie wahren den Charakter des koketten Impromptus. Nicht in würdigen Posen malt sie ihre Damen. Sie sucht den Reiz der Sekunde treffsicher zu erhaschen. Hellseidene Roben knistern, Brüsseler Spitzen wogen, der Duft von Teerosen und Veilchen strömt aus dem gepuderten Haar. Daß sie bei ihrer ausgedehnten Produktion auch vieles Minderwertige, fast Kitschige aus der Hand gegeben hat, braucht kaum gesagt zu werden.



Liotard, Das Schokoladenmädchen. Dresden.

Von Franzosen ging *Maurice La Tour* auf dem Wege Rosalbas weiter. Alle Typen der Rokokogesellschaft, schöngeistige Abbés und galante Minister, Theaterprinzessinnen und wirkliche, Kammerherren, Prinzen und geschmeidige Marquis ziehen in seinen Pastellen vorüber. In seinem Selbstporträt ähnelt er Voltaire. Ein leicht mokantes Lächeln spielt um seinen Mund, und dieser scharfe epigrammatische Zug unterscheidet auch seine Pastelle von den weich anmutigen, frauenhaft akzentlosen der Rosalba. In flotten, witzigen Strichen, keck und sarkastisch schreibt er die Charaktere hin, die Forderung von Ingres erfüllend, daß in jedem guten Porträt eine leichte Dosis Karikatur enthalten sein müsse. Die Damen von der Oper, jene Tänzerinnen, die unter den zärtlich vagen Namen Mlle. Rosalie, Mlle. Silanie fortleben, gaben *Perronneau* den Vorzug, in dessen schmeichlerischen Bildern sie eine graziöse Übersetzung ihrer Schönheit fanden. Der geschätzteste von allen war der Schweizer *Liotard,* der wie ein Triumphator die Welt von Neapel bis London, von Paris bis Konstantinopel durchzog. Noch heute muß man ja, wenn man die beliebtesten Bilder der Kunstgeschichte aufzählen soll, darunter das Schokoladenmädchen Liotards nennen.

Boucher.

Das Rokoko liebte das Diskrete. Das Froufrou einer Toilette, die Reize nur ahnen ließ, erschien pikanter als Nacktheit. So kam es, daß man das Gebiet der Nuditätenmalerei nur zögernd betrat, und die ersten Meister — *Raoux* und *de Troy, Restout* und *Subleyras,* der jüngere *Coypel* und *van Loo* — wirken tatsächlich noch nicht wie echte Maler des Rokoko.

Sie stellen die Themen fest. Wenn das 17. Jahrhundert aus dem Stoffgebiet der Antike vorzugsweise Martyrien herausgegriffen hatte, wird jetzt wieder wie in den Tagen des Correggio die Mythologie ausschließlich nach Liebesgeschichten durchsucht. Verführungen, Entführungen und Schäferspiele — das ist der Inhalt der Bilder. Psyche wird von Zephyr in den Palast des Amor entführt. Vertumnus betört die Pomona. Telemach sucht seinen Vater bei der schönen Kalypso. Venus, die weitherzige Gemahlin des Hephästos, ist vom Hofstaat ihrer sämtlichen Verehrer umgeben. Sie kokettiert mit Adonis, mit Hermes oder Mars, läßt sich von Paris den Apfel überreichen, feiert — ein Hymnus auf Wein und Liebe — ihre Verbindung mit Bacchus. Dann die Abenteuer des Jupiter: wie er als Goldregen der Danae, als Satyr der Antiope, als Stier der Europa naht; wie Latona sich auf die Insel Delos zurückzieht, um ihren Zwillingen das Leben zu geben. Neptun, der Herrscher des Meeres, spielt ebenfalls eine Rolle, weil das Bad für die Rokokomenschen der Mittelpunkt feiner Freuden geworden war. An der Seite der Amymone thront er. Tritone und Nereiden schaukeln und wiegen sich auf den Wellen. Auch die Zeiten finsterer Frömmigkeit ist man stolz überwunden zu haben. Darum malt man den Lichtgott, wie er auf strahlendem Wagen durch den Äther zieht, feiert ihn, wie er früh das Haus der Thetis verläßt und abends in den Palast der Göttin zurückkehrt, nachdem er tagsüber die Daphne verfolgt oder der

---

Paul Mantz, Paris 1880.

Leukothea, der Klytia gehuldigt. Herkules sogar ist der Held der Zeit, nicht der Riese freilich, der den Antäus würgte, sondern der Musagetes, der als Ballettmeister die Tänze der Musen leitet, der verliebte Phäak, der am Spinnrocken der Omphale sitzt. Namentlich in dieser Omphaleszene fand das Rokoko seine Lebensphilosophie bestätigt, da sie zeigte, daß schon die Herren der alten Welt im Frauenboudoir ihre glücklichsten Stunden verlebten. Auch andere berühmte Liebespaare — Angelika und Medor, Rinaldo, der der Zauberin Armida nach ihrem Eiland folgt — kehren häufig wieder. Die schönen Damen fühlen sich als Dejanira, wenn ein Marquis als Nessus sie entführt; trösten sich mit der verlassenen Ariadne oder der verlassenen Dido, wenn ihr Freund nach kurzer Amourette sie verläßt.



Santerre, Susanna im Bade. Paris, Louvre.

Doch obwohl die Themen im Einklang mit dem Geist des Rokoko stehen, wirkt die Formen- und Farbensprache der Bilder noch barock. Heroisch und massig sind die Körper, wuchtig die Bewegungen, dunkel oder pomphaft die Farben. Eine Erscheinung, die sich immer beim Anbruch einer neuen Epoche wiederholt: jede junge Kunst beginnt mit der Feststellung des Inhaltes, und erst hierauf folgt die Ausprägung des Stils. Die nächste Etappe, sofern man die Nuditätenmalerei weiter kultivieren wollte, mußte die sein, daß man ihr ebenfalls jene Wendung ins Leichte, Graziöse, Duftige gab, die das Sittenbild durch Watteau erhalten hatte. An die Stelle der schweren roten und blauen mußten zarte rosige Töne treten — Farben, die zu dem hellen Ton der Zimmer und dem silbernen Glanz der Ornamente paßten. Die Körper, bisher massig, mußten niedlich, die Bewegungen, bisher ausladend, mußten zierlich werden.

Santerre, ein älterer Meister, der noch mehr ins 17. Jahrhundert gehört, spielt in diesem Entwicklungsprozeß eine wichtige Rolle. In seinem Susannenbild des Louvre lebt schon die ganze Grazie des Rokoko. Man sieht die Alten nicht. Von keiner Vergewaltigung ist die Rede. Ein schönes Weib badet. Ein zierliches Tanagraköpfchen sitzt auf einem schlanken Körper mit langgestreckten, grazilen Beinen. Das

eine ist ausgestreckt, das andere leise emporgezogen. Mit der feinen Hand bedeckt sie in allerliebster Bewegung den Busen. Auf einen feinen Silberton ist das Weiß des Bademantels und das Weiß des Körpers gestimmt.

Auf diesem Wege ging dann *François Le Moine* weiter. Die nackten Wesen, die er malt, haben zarte gebrechliche Körper mit kleinen pikanten Köpfchen und koketter Coiffure. Sie stehen auch nicht in mächtigen Architekturen vor faltig gerafften, schweren Vorhängen. Leicht und ätherisch, in sorgloser Heiterkeit schaukeln sie sich auf Wolken. Mag er sie Nymphen nennen oder als Grazien, Musen, Diana, Flora, Pandora zu einer Apotheose des Herkules vereinen — sie sind Dämchen des Rokoko, elegant und geschmeidig. Ein schelmisches Lächeln umspielt ihren Mund. Ihre Taille war, bevor sie „saßen", in ein enges Korsett geschnürt, ihr Bein eingepreßt in seidene Strümpfe. Schminke und Schönheitspflästerchen haben sie. Obwohl sie antike Göttinnen sind, kennen sie alle Toilettengeheimnisse und Raffinements, die erst die Marquisen und Opernschönen des 18. Jahrhunderts entdeckten. Ähnlich sind die Bilder *Charles Natoire*s: Bacchusfeste, Szenen aus dem Psychemärchen, Galatea von Amoretten umspielt, die verlassene Ariadne und dergleichen.



François Le Moine, Herkules und Omphale. Paris, Louvre.

François Boucher faßte alle Fäden in seiner Hand zusammen. Er war der reisige Werkmeister eines Zeitalters, das sonst die Fähigkeit, starke Ouvriers hervorzubringen, nicht mehr hatte. Sein Tätigkeitsfeld hat also das Verschiedenste umfaßt. Er malte einmal für die Marquise von Pompadour ein Bild: kleine Amoretten, die musizieren, meißeln, bauen, radieren, malen, in Ton kneten — eine Huldigung an die schöne Frau, die selbst als Dilettantin sich auf sämtlichen Gebieten der Kunst versuchte. Ein solcher Tausendkünstler war Boucher. Alles, was die Kunst liefern kann, um das Leben mit vornehmem Glanz zu umgeben, macht er. Er arrangiert nicht nur die Ballette und japanischen Feerien, die im Hause der Pompadour stattfanden. Er zeichnet selbst die Kostüme für all die großen Damen, die am Hofe der Souveränin erschienen, und für all die kleinen Tänzerinnen, die sie von der Oper

kommen ließ. Der Gartenstil erhält durch ihn einen neuen Charakter. In seinen Entwürfen „Diverses fontaines“ tauchen zuerst jene Rosenlauben und Muschelgrotten auf, die seitdem ein paar Jahrzehnte den Stil beherrschten: all jene phantastischen Felsen, aus denen Wasser hervorsprudelt, jene chimärischen Ungeheuer, die mit schönen Frauen in verzauberten Grotten hausen. Nächst Aurèle Meissonier ist er der Führer des Kunstgewerbes. Unerschöpflich an Erfindung, liefert er Vorlagen für Bildhauer, Elfenbeinschnitzer, Goldschmiede und Tischler, zeichnet Tapeten, Möbel, Sänften und Büchereinbände, Fächer, Agraffen und Geschmeide, modelliert Porzellanfiguren, Uhren und Kaminverzierungen, Vasen und Leuchter. Als Maler kennt er kein abgesondertes



Alexander Roslin, Bildnis Bouchers.
Nach einem Stich von M. S. Carmona.



Boucher, Weibliches Bildnis.
Paris, Louvre.

Fach. Mag es um Staffeleibilder oder Dekorationen, um Wand- oder Deckenbilder, um Surporten oder Wagentüren, um zierliche Miniaturen, Balleinladungen oder Tischkarten, um Öl, Radierung oder Pastell sich handeln — er liefert alles. Für die Bühne zeichnet er Theatervorhänge und Kulissen; statuengeschmückte Gärten und Grotten mit Wasserfällen, Paläste mit Marmorkolonnaden, ländliche Meierhöfe. Als Direktor der Gobelinmanufaktur bestimmt er den Teppichstil, setzt Vasen und Girlanden, Muscheln und Medaillons zu heiter phantastischem Spiel zusammen. Riesig ist die Zahl der Gemächer, die er für Ludwig XV. dekorierte. Namentlich die Schlafzimmer des Monarchen, in ganz Paris zerstreut, waren von Boucher entworfen. Auch das Schloß Bellevue, das die Pompadour sich baute, erhielt durch ihn seine Ausstattung.

Und wie er technisch die verschiedensten Kunstzweige beherrscht, kennt sein Stoffgebiet kaum eine Grenze. Der Mann, der selber den

Tischler und Schneider spielte, kannte von Grund aus das Mobiliar und die Moden des Rokoko. Bilder aus der eleganten Welt sind also die Einleitung seines Oeuvre. Eine junge Dame sitzt etwa am Spiegel und überlegt sich, wo das Schönheitspflästerchen, das sie anbringen will, wohl am besten wirkt. Oder sie unterbricht ihre Toilette, um mit der Modistin zu konferieren, die ihr Brabanter Spitzen zur Ansicht vorlegt. Oder sie steht am Fenster, damit beschäftigt, einer Brieftaube ein rosafarbiges Billetdoux um den Hals zu binden. Oder sie läßt sich im Winter von ihrem Verehrer im Fahrstuhl über die Eisfläche fahren, eine elegante Boa um die bloßen Schultern gelegt, von glitzernden Schneeflocken wie von Federdaunen umspielt. Auch die Chinesen spielen eine Rolle, gewiß, den wirklichen wenig ähnlich, aber um so ähnlicher den vornehmen Herren und Damen, die auf den chinesischen Maskenfesten der Pompadour sich bewegten.



Boucher, Bildnis der Marquise de Pompadour. Edinburgh.



Boucher, Das Geschenk des Schäfers. Paris, Palais des archives nationales.



Boucher, Die schlafende Schäferin. Paris, Louvre.

Als Porträtist gehört er nicht zu den Psychologen. Bilder wie den Mädchenkopf des Louvre, dem man die Ähnlichkeit anfühlt, malte er wenig. Eine gewisse typische Leere, die an die Wachspuppe streift, ist über seine meisten Porträts gebreitet. Gleichwohl hat er in dem Bildnis der Pompadour ein Werk geschaffen, das den Geist der ganzen Epoche spiegelt. In ihrem Arbeitszimmer sitzt sie auf einer



Boucher, Wintervergnügen. Paris, Louvre.



Boucher, Kinderszene.

Chaiselongue, ein Buch auf den Knien. Das Klavier ist geöffnet, auf dem Taburett liegen Notenhefte; einige sind herabgeglitten und liegen neben Malergerät am Boden. Ein Pfeilerspiegel im Hintergrund reflektiert den Salon, die Bücher der Bibliothek und die Amoretten der Uhr. Mehr in das Atelier einer Künsterin als in das Boudoir einer Maitresse ist man versetzt. Es liegt über dem Bild der ganze Esprit eines Zeitalters, das selbst die Liebe zur Kunst erhob.

Wegen seiner Hirtenstücke wurde er als Anakreon der Malerei gefeiert. Sowohl für Surporten, wie für Gobelins und Radierungen hat er Szenen verwendet, in denen vornehme junge Paare in ländlicher Verkleidung auftreten. Da lehrt ein junger Marquis, als Hirt kostümiert, sein Mädchen das Flötenspiel. Dort beugt er sich über sie, drückt ihr einen Kuß ins Haar, bietet ihr in vielsagendem Symbolismus einen Taubenschlag, einen Vogelbauer oder die Büchse der Pandora. Oder sie küssen sich durch die Vermittelung von Weinbeeren, die er in schwärmerischer Verzückung ißt, nachdem die Lippen des Mädchens sie berührten.

Ja, in einigen dieser Bilder handelt es sich wirklich um Ländliches.



Boucher, Die glückliche Mutter.
Sammlung Mélot.

Strohgedeckte Bauernhäuser sieht man. Turteltauben sitzen girrend auf dem Dach. Hühner picken auf dem Mist. Bächlein winden sich an morschen Brücken vorbei durch die Wiese. Fischer werfen zum Forellenfang ihre Netze aus. Wäscherinnen arbeiten, und echte kleine Bauernkinder sitzen spielend am Wiesenrain. Man ist erstaunt, daß mitten in den Tagen des Rokoko diese Einkehr ins Volkstum erfolgte. Doch man erkennt auch sofort, welche gar nicht volkstümlichen Motive bei der Stoffwahl mitsprachen. Der Salonatmosphäre müde, findet man den Geruch des Kuhstalls apart. Nachdem man so lange nur künstliche Parfums geatmet, reizt das natürliche. Es spricht aus den Bildern die Stimmung des Lebemannes, der aufs Land geht, um dort Sensationen



Boucher, Geburt der Venus. Stockholm, Museum.

zu haben, die ihm das Ballett nicht mehr bietet. Denn es ist doch reizvoll, diese drallen Dirnen mit den gebräunten Armen und festen Schultern zu sehen, wie sie hochgeschürzt über ihren Waschkübel sich beugen. Und auch die kleinen Bauernkinder sind so wundervoll sorglos. Wenn sie von der Mutter gesäubert werden, rittlings ihren Hund besteigen oder vespernd an der Haustür kauern, tun sie das alles so ungeniert, als ob sie gar nicht wüßten, daß ihre Posen oft recht unanständig sind. Man versteht, daß derartige Bilder bei einer blasierten Gesellschaft sehr großen Beifall fanden.

Doch so ausgedehnt Bouchers Stoffkreis demnach war, sein eigentliches Gebiet ist die nackte Mythologie. Als Maler des leichtsinnigen Hofes von Cythere wurde er von den Zeitgenossen gefeiert und von den Späteren verdammt. Nicht an Hirten- und Salonstücke, sondern an die Geburt der Venus im Stockholmer Museum denkt man, wenn der Name

Boucher genannt wird. Tritonen stoßen in die Muschelhörner und spielen mit den blonden Töchtern des Meeres, die auf dem Rücken freundlicher Delphine herankommen. In allen Lagen umkosen und umschmiegen sich die Körper, während Amoretten in der Luft ein Tuch wie eine flatternde Siegesfahne schwenken.

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute junge Frühlingsgötter
Tändelnd auf ein luftig Band.



Boucher, Triumph der Venus.
London, Sammlung Rothschild.



Boucher, Die Toilette der Venus.
London, Sammlung Rothschild.

Helleuchtend, wie in Rosenduft gebadet ist der Himmel. Leuchtend heben die Körper sich von den hellblauen Wogen ab. Dieses Bild bedeutet für Boucher dasselbe, wie die Einschiffung nach der Insel Cythere für Watteau. Als Watteau auftrat, ergriff man den Pilgerstab. Jetzt ist das Ziel der Wallfahrt erreicht. Watteaus Heldin ist die Dame in seidenem Kleid und Brabanter Spitzen, die ihr niedliches Pantöffelchen über einer Welt von Kavalieren schwingt. Bouchers Herrscherin ist Venus in Person — freilich gleichfalls eine Venus des Rokoko: nicht die schreckliche, mordende Göttin, die Racine in der Phädra feierte, sondern eine lustige Marquise, die vom Balkon des Olymp duftige Rosen ins Leben streut.

Der nackte Menschenleib ist der Traum von Bouchers Leben gewesen. Ihn zu feiern, setzt er den ganzen Olymp in Bewegung. Phöbus, Thetis, Nymphen, Najaden und Hippokampen schaukeln sich auf dem Meer und im Äther in wollüstig weichen Bewegungen. Musen tanzen. Amoretten schmieden die Waffen des Vulkan. Da dehnt eine hellblaue duftige Landschaft sich aus. Venus verläßt ihren Taubenwagen, um ins Bad zu steigen. Nach dem Bad macht sie Toilette, wobei sie die Grazien als niedliche Kammerzofen bedienen. Dort wieder wird die schöne Europa vom Zeus - Stier entführt. Und nicht erschrocken ist sie. Ihre Gespielinnen klagen nicht, sondern wünschen ihr Glück, daß sie die Auserwählte Seiner himmlischen Majestät geworden. Oder er malt die drei Grazien, die einen kleinen Cupido im Triumph emporheben, — also Grazie und Liebe, die beiden Elemente des Rokoko, malt die Erziehung Amors, die Entführung des Cephalus durch Aurora, malt das wunderbare Bild des Louvre, wie Diana aus dem Bade steigt, benutzt das Motiv des Kirschensammelns, um junge Körper in den verschiedensten Bewegungen zur Schau zu stellen. Tauben schnäbeln sich. Amoretten schießen Pfeile ab. Pausbäckige Putten überschlagen sich in den Wolken oder flattern mit rosaroten Bändern daher.



Boucher, Familienszene. Paris, Louvre.



Boucher, Ländliche Liebschaft. Nach einem Stich.



Boucher, Aurora und Cephalus. Nancy.

Die Themen sind nicht unähnlich denen, wie sie zwei Jahrhunderte vorher Correggio und Parmeggianino behandelten. Doch gerade die Erinnerung an diese älteren Meister zeigt auch, wie groß der Unterschied zwischen Renaissance und Rokoko ist. Correggios Bilder waren fest geschlossen, von mathematischer Durchsichtigkeit des Aufbaus. Jetzt ist die groteske Unsymmetrie, der kapriziöse Schnörkel, das geistvoll Aufgelöste der entscheidende Faktor der Komposition geworden. Correggio brauchte Schatten, brauchte Kontraste, um seine nackten Körper aufleuchten zu lassen. Bei Boucher ist alles — die Figuren und die Landschaft — in silberhelles, bläulich rosarotes Licht gebadet. Was die Körperformen anlangt, so war er als echter Abenteurer der Liebe nicht einseitig. Er hat zuweilen, ganz wie Rubens, den sinnlichen Reiz eines molligen Fettansatzes sehr wohl zu schätzen gewußt. Doch in der Hauptsache hielt er sich an die Jugend. Auch darin spricht sich aus, wie sehr das Empfinden des Rokoko von dem des Cinquecento sich trennt. Correggios Göttinnen, obwohl sie nichts von der Majestät Tizianscher Frauengestalten haben, waren doch immerhin Frauen, keine Backfische. Boucher aber hat vorzugsweise Backfische als Modelle verwendet. Erst diente ihm seine Frau, eine 17jährige Pariserin, als Modell, dann fand er im Verkehr mit der Oper das Mittel, daß seine Kunst nie alterte. Denn das Corps de ballet war damals sehr jung.



Boucher, Venus bei Vulkan.
Paris, Louvre.

Man liebte nur ganz schmächtige, grazile Körper. Und Boucher hat den Reiz dieser kindlichen, knospenden Schönheit sehr fein zu geben gewußt. Zart und nervös sind die Beine. Delikat ist die Taille, noch ganz unentwickelt die junge, kaum sich wölbende Brust. Ein Hinweis darauf, wie die jungen Wesen im normalen Leben sind — die Coiffure, ein Schönheitspflästerchen, ein Perlenhalsband, ein seidener Stöckelschuh —, dient ihm dazu, der Nacktheit mehr den Charakter des interessanten Entkleidetseins zu geben. Und während in den Schriften Leonardos sich die Stelle findet, daß weibliche Akte nur bei geschlossenen Schenkeln schön seien, ging das Rokoko mit besonderer Vorliebe Bewegungsmotiven nach, bei denen in aparter Weise der Schoß sich öffnet. Entweder beide Beine sind hoch emporgezogen, oder das eine ist über das Knie des anderen gelegt, oder ein Fuß steht am Boden, während der andere auf einem Kissen balanciert. Wenn die Renaissance zeigte, ein wie unerschöpfliches Kompendium schöner Bewegungsmotive ein nackter Frauenleib sein kann, muß man es dem Rokoko lassen, daß es nach der Seite des Pikanten hin noch eine Fülle feiner Entdeckungen machte.



Boucher, Diana nach dem Bade. Paris, Louvre.

Fragonard.

Auf diesem Wege ging die Entwicklung weiter. Die Geschichte des Rokoko ist die Geschichte der Erotik dieses „siècle absolument corrompu“. Mit galantem Hofmachen, mit Schwärmen und Flüstern, Girren und Streicheln hatte der Flirt begonnen. Watteau malte die jungen Damen und Herren, wie sie auf Wiesen lagern, zärtlich plaudernd im Gebüsch verschwinden, als Colombinen und Pierrots verkleidet in lauen Sommernächten niedliche Intrigen spinnen. Lancret malte die junge Frau und den Cicisbeo, wie sie, zierliche Radierungen betrachtend, leise Arm und Schenkel aneinanderschmiegen. Das war die „Einschiffung nach der Insel Cythere“, und als Boucher auftrat, war das Wallfahrtsziel erreicht. Die große Orgie beginnt. Die Saturnalien des antiken Rom leben auf. Es ist die Zeit des Hirschparks, die Zeit, als Ludwig XV. der Vater seines Volkes wurde, als man in Priapus den obersten Gott verehrte: „Comptez pour rien tous les jours que vous n'aurez pas consacré au plaisir.“

Und die Energie des Priapus ließ nach. Die Grazien beschnitten dem Amor die Flügel. Nur Kantharidenbonbons und pommes d'amour vermochten den abgespannten Nerven noch zu helfen. Die „Infirmerie“, die Folterkammer bildete den Vorraum jedes Serails. Ludwig XV., gealtert, vergnügte sich damit, daß er „pour raviver sa lubricité caduque“ sich jeden Morgen vom Polizeichef die chronique scandaleuse der Hauptstadt vorlesen ließ. Die vornehmen Herren entdeckten den Reiz des Guckloches, ließen von anderen sich die Szenen vormimen, deren Akteurs sie früher selber gewesen waren. *Pierre-Antoine Baudouin hat* als erster dieses Gebiet des tableau vivant betreten. Sein ganzes Leben war der Erzählung galanter Abenteuer gewidmet. Einem alten Herrn macht es etwa Freude, die Geliebte mit dem Gärtnerburschen zu belauschen, oder der Beichtstuhl wird zu interessanten

---

Roger Portalis, Paris 1887. Virgile Josz, Paris 1901. C. Mauclair, Paris 1904.

Erörterungen benutzt. Daß Baudouin für die Erzählung solcher Dinge nie großes Format und die schwere Ölfarbe, sondern kleines Format und die Gouache wählte, ist übrigens ein Zeugnis für den unfehlbaren Takt, der diese Zeit wie eine force majeure beherrschte.

Und als geistreichster der Gruppe, überhaupt als einer der feinsten des Jahrhunderts ist *Fragonard* zu feiern, in dem sich noch einmal alle Lebenslust und Leichtlebigkeit, die ganze Grazie des Rokoko sammelte: unanständig, den Moralisten ein Greuel und doch so geistvoll von dem erlesenen Geschmack einer blaublütigen Epoche in allen Adern durchdrungen, daß selbst das Laszive durch ihn geadelt, selbst die Zote unter seiner Hand ein hohes, bewundernswertes Kunstwerk wurde.



Pierre-Antoine Baudouin, Galante Szene. Kupferstich von N. de Launay.

Fragonard hat alles gemalt. Nächst seinem Lehrer Boucher war er der beliebteste Dekorateur, von dem die Göttinnen der Schönheit ihre Tempel ausschmücken ließen. Sowohl die Guimard wie die Dubarry zogen ihn heran. Und obwohl solche Werke aus ihrer Umgebung gerissen ihren feinsten Zauber verlieren, ahnt man noch aus den Fragmenten, was für geistsprühende Dekorationen Fragonard schuf: bizarr und kokett in der Erfindung, hell und delikat in den Tönen. Daß er in einem dieser Werke die „Vier Weltreligionen", die „christliche, asiatische, amerikanische und afrikanische", in Umrahmungen von reinstem Rokokostil nebeneinanderstellte, ist nebenbei bezeichnend für den kirchlich weitherzigen Geist des Jahrhunderts.

Neben dem Dekorateur steht der Landschafter. Schon in seiner Jugend als Stipendiat in Italien hatte er feine Landschaften gezeichnet, in denen die Ruinensentimentalität des Zeitalters sehr apart sich ausspricht. Später, von Paris aus ging er jeden Sommer aufs Land und schilderte das, was einen Rokokomenschen dort zu reizen vermochte. Satyrbüsten grinsen aus dem Grün der Bosketts hervor. Hübsche Wäscherinnen breiten Linnen auf die Wiese. Kühe und Schafe grasen neben der Meierei. Kinder namentlich sind die Helden dieser pastoralen Szenen. Sie lassen ihre Hündchen tanzen, spielen mit dem Polichinelle, erhalten von der Mutter ihr Vesperbrot.



Fragonard, Mme. Guimard
Paris, Sammlung Watel.

Seine Bildnisse haben ihn zum angestaunten Liebling der modernen Impressionisten gemacht. Namentlich Renoir hat ihm viel zu danken. Und es ist tatsächlich wundervoll, mit welcher Unmittelbarkeit er die flüchtigsten Ausdrucksnuancen, die momentansten Be-



Fragonard, Selbstbildnis.



Fragonard, Die Schaukel.
Sammlung Richard Wallace.



Fragonard, Das Porträt.
Zeichnung.

wegungen erhascht. Schauspieler malt er, wie sie, in ihre Rolle vertieft, einen Augenblick aufschauen, Buben und Mädchen am Piano, junge Damen, die kokett zu erröten scheinen, als ob sie einem galanten Worte lauschten. Nie gibt es handwerkliches Fertigmachen. Jedes Werk bewahrt den prickelnden Reiz der Skizze. Nie gibt es festgenagelte Posen, nie Stillhalten. Den nervenerregenden Reiz, der in dem Zucken eines Mundes, dem Blick eines Auges, in einer niedlichen aparten Geste liegt, weiß er meisterhaft festzuhalten. Helle, exquisite



Fragonard, Le Lever.
Paris, Sammlung Eugène Kramer.



Fragonard, La Gimblette.
Paris, Sammlung Poidatz.

Dinge, die er ringsum anhäuft: duftige Blumen, weiße Tassen oder graurosige Seidenkissen steigern noch den delikaten Reiz der Bilder. Was Hals einst mit der Wucht des Barock gesagt hatte, ist in die Grazie des Rokoko übergeleitet.



Fragonard, Der Raub des Hemdes.
Nach einem Stich von E. Guersant.



Fragonard, Die glücklichen Liebenden.
New York, Pierpont Morgan.

Trotzdem denkt man kaum an diese Werke, wenn der Name Fragonard genannt wird. Man denkt an galante Bilder, an lustige Schaukeln, die unerwartete Perspektiven

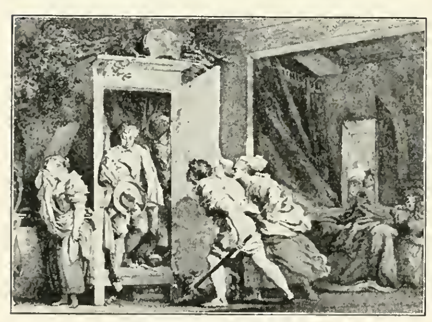


Fragonard, Der Riegel.
Nach einem Stich von M. Blot.

in das Froufrou rosiger Jupons eröffnen, an feine Batisthemden, die von jungen Schultern herabgleiten, an Amoretten, Küsse und Liebesspiele. Ein Zufall führte ihn, nachdem er lange geschwankt und sogar die herkömmlichen Themen der großen Geschichtsmalerei in manchen Bildern behandelt hatte, dem Gebiete zu, das seine Domäne wurde. 1767 schrieb man. Da bat ihn der Baron Saint-Julien, ihn in seiner petite maison zu besuchen, machte ihn bekannt mit seiner Freundin Mme. de la Tour du Pin und erläuterte die Einladung mit den Worten: „Ich



Fragonard, Der Kuß. St. Petersburg.



Fragonard, Der Schrank.
Nach einem Stich von Guyot.



Fragonard, Der Liebesbrunnen.
Sammlung Wallace.

möchte, daß Sie Madame malen auf der Schaukel. Mich stellen Sie so, daß ich die Füße der Schönen sehe — vielleicht auch mehr, wenn sie mich besonders erfreuen wollen.“ So entstand das Bild „Hasards heureux de l'Escarpolette“, das sich in der Sammlung Richard Wallace befindet. Es

gefiel so sehr, daß zwei weitere Varianten — jetzt bei Edmund Rothschild und dem Herzog von Polignac — bestellt wurden. Und Fragonard hatte damit seinen Beruf entdeckt. Die Surprises de l'amour sind sein unerschöpfliches Thema, jene Szenen, die auch im Schrifttum von damals — den Bijoux indiscrets, den Quarts d'heure d'un joyeux solitaire und den Délices du cloître — so beliebt sind.



Fragonard, Der Besuch bei der Amme. Paris, Sammlung Burat.

Zunächst handelt es sich also um Bilder, die den Betrachter zum ungesehenen Zeugen eines pikanten Augenblicks machen. Er malt Modistinnen, deren kleiner Fuß den vieux marcheur bezaubert, hübsche Bäuerinnen, die nicht bemerken, daß ein vorbeigehender Stadtherr sie bei der Befriedigung eines natürlichen Bedürfnisses sieht. Oder man blickt wie durch das Schlüsselloch in das Schlafzimmer junger Mädchen hinein. Eines ist im Begriff ins Bad zu steigen. Ein zweites bewundert vor dem Spiegel die eigene Nacktheit und liebkost dabei seinen Körper. Einem geriet beim Auskleiden das Hemd in Flammen und es hebt es erschreckt in die Höhe, um den Brand zu löschen. Ein anderes, „les yeux chargés d'une douce langueur" noch „dans le sein d'un sommeil enchanteur", ahnt nicht, daß die Bettdecke herabglitt und ihr junger Leib, vom Batisthemd kaum geschützt, in sehr reizvoller Lage sich darbietet. Daß die Kehrseite der Medaille bei diesen plastischen



Fragonard, Das Debut des Modells. Ehemals Sammlung Walferdin.



Fragonard, Badende. Paris, Louvre. Sammlung Lacaze.

Tableaux so bevorzugt wird, ist für die Empfindung des Rokoko ebenfalls bezeichnend. „Les cous ne valent plus rien, on en est las", lautet ein charakteristischer Satz des berüchtigten Romans „Justine et Juliette".

Zu diesen Schlüssellochszenen, wie sie in den Romanen der Zeit, etwa den Confessions d'une jeune fille, so beliebt sind, kommen allerhand Liebesszenen, doch immer nur solche, bei denen das Gefühl einer Gefahr die sinnliche Erregung steigert. Ein junges Paar wird in seinem tête-à-tête unterbrochen, weil plötzlich an die verriegelte Tür gepocht wird. Die Komtesse küßt den maître de piano, während draußen eine Hand auf die Klinke drückt. Ein Paar umarmt sich im Korridor, um im nächsten Moment kalt und korrekt im Salon zu er-



Fragonard, Danae. Privatbesitz.

scheinen. Das wunderbare Bild „L'amour en sentinelle" ist das Titelblatt zu dieser Abteilung von Fragonards Oeuvre. Und es ist interessant, zu verfolgen, wie allein in den Amorbildern die ganze Stimmung eines Zeitalters sich ausspricht. Der Amor der Renaissance war ein kräftiger Junge, der seinen Bogen schnitzte; der des Rokoko ist ein kleiner Schelm, der sich als Schildwache vor die Tür stellt, damit eine unerlaubte Schäferstunde nicht gestört wird.

Dann die Szenen, bei denen der Widerstand der Schönen die Sehnsucht ihres Verehrers steigert. Eine Kammerzofe soll geküßt werden und flieht, wie einst Daphne vor Apoll. Ein Mädchen verkriecht sich unter dem Bett. Ein Modell weigert sich Akt zu stehen und macht durch dieses Sträuben schon ihr Knie zu einem begehrenswerten Gegenstand für die müden Herren, die zu ihrer Besichtigung ins Atelier gekommen.

Folgen die eigentlichen Tableaux vivants — jene Kunstleistungen für den Voyeur, den, da sein Gesundheitszustand ihn zur Passivität zwingt, la vue du plaisir d'autrui ergötzt. Gerade bei solchen Werken, gewöhnlich flüchtigen Zeichnungen, hat Fragonard in der Wiedergabe des Momentanen ganz Erstaunliches geleistet. Ein nervöses Lächeln, ein verstohlener Blick, die voluptueuse approche des doigts libertins — alles hält er im Fluge fest, hat sich einen Stil geschaffen, in dem jede Linie pulsierendes Leben ist. Nie spielt die Nacktheit eine Rolle, nur die pikante Entblößung: ein Stück Schulter, ein elegantes Bein, das, in grauseidenen Strumpf gepreßt, aus dem Gewoge duftiger Spitzengarnituren auftaucht. Und der Begriff Alteherrenkunst erklärt, daß neben Marquisen und Lakaien, neben Modistinnen und Rapins auch halbwüchsige Kinder die Helden solcher Szenen sind — Kinder, die, auf dem Boden sich wälzend, noch kaum ahnen, daß ihr Balgen und Raufen die Ouvertüre eines ernsten Minnespiels ist.



Fragonard, Das Innere eines Bauernhauses. St. Petersburg.

Die gealterten Züge des Zeitalters zeigen noch mehr die Bilder, die, an die Geschichte von David und Abigail anknüpfend, in den verschiedensten Varianten die Szene schildern, wie einem müden Pascha, der Opium rauchend apathisch in seinem Harem sitzt, junges Menschenfleisch zugeführt wird, das ihn durch seine Lebenswärme auffrischen soll. Und das Gegenstück zu diesen siechen Herren bilden dann die blühenden Frauen, die „pour se donner du plaisir" sich früh mit ihrem Hündchen ergötzen oder als Herrenreiterinnen in wildem Galopp durch die Wiesen sprengen. Das Zeitalter ist so sehr an Surrogate gewöhnt, daß bei der Szene, wie Jupiter der Danae naht, Klistierspritzen die entscheidende Rolle spielen. Und wie in solchen Bildern die eigene Ohnmacht verhöhnt wird, haben andere etwas von dem Satanismus des Rops. Weiber knien vor der Statue des Teufels und flehen um Enthüllung neuer Reize, die die schlaffen Nerven der Männer noch stacheln könnten. Ein Paar stürzt rasend nach dem Springbrunnen der Liebe, sie die Arme zurückgeworfen, die Augen geschlossen, er verstört und bleich, gierig das Naß schlürfend, das ein Amor ihm bietet.

Heute neu ausgestellt, würden solche Werke unrettbar dem Staatsanwalt verfallen. Man würde Fragonard brandmarken als Pornographen, ihn als Menetekel moralischer Versumpftheit hinstellen. Doch wer Kunstwerke nicht auf ihren Stoff, sondern auf ihren Kunstgehalt prüft, wird ihn den Größten zur Seite stellen; so viel prickelnde Verve, so viel Geist und Brio ist in seinen Werken enthalten. Es ist erstaunlich, mit welch koloristischer Feinheit er die Dinge zusammenstimmt, erstaunlich, mit wie geringen Mitteln er Leben und Bewegung ausdrückt, wunderbar, mit welcher Sicherheit er jeden trivialen Realismus zu vermeiden weiß und allem den Charakter des lustigen Capriccios gibt. Dabei haben manche seiner Werke auch eine seltsame Wehmut, die das Rokoko sonst nicht kannte. Man fühlt, der lustige Faschingstaumel naht seinem Ende. Fragonard ist der Pierrot lunaire, der beim Morgengrauen blaß und geisterhaft seine Sprünge macht. Es ist kein Zufall, daß gerade damals die Zeit der Geisterseher und der Wunderelixiere begann, daß vornehme Herren zu Alchimisten wurden, in ihrem Laboratorium eingeschlossen sich bemühten, den Geheimnissen des Lebens und Sterbens auf die Spur zu kommen, daß die Heiligen des Zeitalters jene Wunderdoktoren waren, die den müden abgelebten Menschen ein Lebenselixier versprachen. Die Freude Fragonards an drallen Kindern ist ähnlich derjenigen, die Wagner empfand, als er in der Retorte den Homunculus braute. Es ist auch kein Zufall, daß Wahrsagerbilder jetzt so beliebt wurden. Eine Vorahnung ist in die Welt gekommen, daß die Zukunft etwas Dunkles berge. Die Rosen, die einst so dufteten, sind verwelkt. Der Aschermittwoch beginnt mit Diät, Buße und Fasten.

Das bürgerliche und antike Schäferspiel.

Es ist mit den weltgeschichtlichen Epochen wie mit den einzelnen Menschen. Wenn sie ihrem Ende entgegengehen, halten sie innere Einkehr und bereuen die Verirrungen ihrer Jugend. So war es am Schlusse der Antike, als die müden Menschen des kaiserlichen Rom plötzlich im Weihrauch, in den Gefühlsschauern eines neuen Glaubens das letzte Anregungsmittel für ihre blasiert gewordenen Nerven zu finden glaubten. So war es am Schlusse des Quattrocento, als in das genußfrohe Epikureertum der mediceischen Epoche das Hagelwetter Savonarolas hereinplatzte. So am Schlusse des Cinquecento, als auf das stolze Heidentum der Renaissance die düstere Gegenreformation folgte; am Ausgang des 17. Jahrhunderts, als der Sonnenkönig, in seiner Gottähnlichkeit bange geworden, aus den Prunksälen seines Schlosses nach dem Betstuhl schritt. Und eine ähnliche moralische Reinigung glaubte auch das 18. Jahrhundert noch durchmachen zu müssen. Nachdem man alle Wonnen des Lasters kennen gelernt, empfand man im Alter noch die Keuschheit als raffinement du libertinage, bekehrte und besserte sich, beichtete, versöhnte sich mit dem Herrgott, bevor man das gepuderte Haupt unter das Fallbeil legte. Daß das alte Motiv der büßenden Magdalena, das lange vergessen war, jetzt wieder auftaucht, hat symptomatische Bedeutung.

Die Feinschmeckerei hatte um die Mitte des Jahrhunderts eine nicht zu überbietende Raffiniertheit erreicht. Alle Genüsse des Lebens waren ausgekostet. So kam naturgemäß der Moment, wo nach dem prickelnden Sekt die Lust nach Schwarzbrot erwachte, wo man nach der Überfeinerung und Frivolität sich in den glücklichen Zustand der Einfachheit und der Tugend zurückträumte. Mitten in der Zeit der höchsten Kultur tritt plötzlich ein Mann auf, der diese Kultur als etwas

---

Über Greuze: Charles Normand, Paris 1892. — Über die Vigée-Lebrun: Charles Pillet, Paris 1892.

Nichtiges brandmarkt, im Vergleich zur Überreizung und Verweichlichung, die er um sich sieht, den Urzustand des Wilden in glühenden Farben preist. Wie Tacitus den Römern der Verfallzeit die alten Germanen, stellt Jean Jacques Rousseau der vornehmen Welt des 18. Jahrhunderts den Naturmenschen vor Augen, der in seiner Tugend den Kulturmenschen beschämt. Nur wo Bedürfnislosigkeit und Ehrsamkeit wohnt, wo in natürlichen Zuständen natürliche Menschen in treuer Liebe aneinanderhängen, ist wahres Glück zu finden. Mit Tränen im Auge schildert er das Leben der kleinen Leute, all jene Reize stiller Häuslichkeit, die der Strudel des Gesellschaftslebens vernichtete, jene süßen Sorgen um Haus und Kind, um Garten und Feld, die wohl Sorgen, aber auch Glückseligkeit sind. In diesen Zustand paradiesischer Unschuld müsse die vornehme Welt zurückkehren, müsse vom Volke wieder lernen, was ihr selbst im Strome der Überkultur verloren gegangen. Dringend ermahnt er die Mütter, dem Kinde selbst die erste Nahrung zu reichen, denn nur mit der Muttermilch werde die Kindesliebe eingesogen. Auch zur Frömmigkeit ruft er die Menschen zurück. Hatte Voltaire, der Mephisto des Jahrhunderts, für die Religion nur geistreiche Spöttereien gehabt, so setzt Rousseau an die Stelle des Zweifels wieder den Glauben.

Voltaire verspottete den Apostel mit den Worten: „Wenn man Ihr Werk liest, bekommt man Lust, auf allen vieren zu laufen. Da ich jedoch seit 60 Jahren diese Gewohnheit verloren habe, fühle ich leider, daß es mir unmöglich ist, sie wieder aufzunehmen, und überlasse dieses natürliche Benehmen denen, die dessen würdiger sind als Sie und ich.“ Die übrige Welt begeisterte sich an Rousseaus Schriften. Namentlich die Damen bemächtigten sich der neuen Ideen. Der Flirt mit schöngeistigen Abbés, die so formvollendet und kühl den Hof machten, war auf die Dauer ennuyant geworden. Man sehnte sich nach neuen Sensationen. Diesem Sehnen brachte Rousseau Befriedigung. Es war so hübsch, nachdem man so lange nur Madame gewesen, zur Abwechslung die Hausmutter zu spielen; so pikant, inmitten glänzender Gesellschaften, angeschwärmt vom Auge der Kavaliere, das Kind zu stillen. Auch das religiöse Gefühl wurde wieder wach. Nach der Freigeisterei des Materialismus war es neu und vornehm, einer gefühlvollen Religiosität zu huldigen. Nachdem man bisher mit eitlen Vergnügungen die Zeit verbracht, schien es eine Forderung des guten Tones, Kinderzeug für Wohltätigkeitsbasare zu stricken und Kuchen an hübsche Savoyardenbuben zu verteilen. Die eleganten Weltdamen leisten Abbitte für ihre Sünden, sie besuchen die Volksschule und verteilen die Preise an brave, sittsame Kinder, machen Wohltätigkeitsvisiten in den Wohnungen der armen Leute,

nehmen die Babys auf den Arm und überhäufen sie mit den seltsamsten Geschenken, mit abgelegten seidenen Schals und gehäkelten seidenen Börsen. Sie knien an Altären und gehen mit den Prozessionen. Nicht mehr scherzo vivace, sondern sentimental sind die Weisen, die auf dem Klavier gespielt werden. Geistliche Konzerte und Glucksche Oratorien kommen in den Tuilerien zur Aufführung. Auf die Orgien des Palais Royal sollte eine Orgie der Sittsamkeit, auf die galanten Schäferspiele ein Schäferspiel der Tugend folgen.

Diderot gab den Gedanken Rousseaus dramatische Form. Mit seinen Familienstücken „Le père de famille" und „L'honnête femme" brachte er die Tragédie bourgeoise und die Comédie larmoyante in Schwung. Hatte man sich vorher an den frivolen Gesellschaftsstücken Crébillons und an Grétrys Opéras comiques, an Zemire und Azor, an Aucassin und Nicolette ergötzt, so lauschte man jetzt mit Entzücken diesen weinerlichen Dramen, die so rührselig, so tugendhaft erbaulich das bürgerliche Leben ausschmückten. Selbst die Wissenschaft wurde von der Strömung berührt. „La tendresse de Louis XIV pour sa famille" lautete das Thema einer Preisaufgabe, die 1753 von der Akademie der Wissenschaften gestellt wurde. Die Ästhetik lenkte in die nämliche Bahn. Nicht ergötzen, sondern bessern soll die Kunst, Vorbilder schaffen den Guten zur Erhebung, zum warnenden Beispiel den Schlechten. Nur eine moralische Plastik, eine moralische Malerei könne man noch brauchen. Jedes Bild, jede Skulptur müsse der Ausdruck einer großen Maxime, eine Lektion für den Beschauer sein.

Für die älteren Künstler bedeutete das den Ruin. Fragonard wurde gemieden, weil er der premier peintre der Roués, der Hofmaler der Dubarry und Guimard gewesen. Für 6 und 7 Frank gab er die Bilder weg, die ihm vorher gleichviel Tausende brachten. Und Boucher namentlich, der Maler des leichtsinnigen Hofes von Cythere, hatte die Wandlung des Geschmackes zu fühlen. Auf dem Porträt, das der Schwede Roslin 1760 von ihm anfertigte, ist er nicht mehr der brillante Kavalier, der Habitué der Oper, den Lundberg 1743 gemalt hatte. Müde Falten haben sich in das Gesicht geschrieben. Etwas Unsicheres, Unruhiges hat der Blick. Wie ein Tiger hatte sich Diderot auf ihn gestürzt. Es sei eine Schmach, noch Bilder eines Mannes sehen zu müssen, der sein Leben mit Prostituierten hinbrächte. Alle Ideen von Ehrbarkeit und Unschuld seien ihm abhanden gekommen. Nur als Phantom einer korrumpierten Zeit lebe er in die tugendsame Epoche herüber.

Greuze gab diesen Stimmungen das künstlerische Gewand. Hatten Boucher und Fragonard für die pikanten Freuden vornehmer Lebemänner gesorgt, so wurde unter Greuzes Händen das Bild zur Moral-

predigt. Wie die Philosophen und die Romanciers verkündet er die Lehre, daß nur in den Hütten reine ungeschminkte Zärtlichkeit wohne, nur hier jene Liebe, die wahrhaft glücklich macht. Wie bei Diderot geht durch alles die pathetische Absichtlichkeit moralischer Rührung. Wie die Dramen des Schriftstellers enthalten seine Bilder stets die Nutzanwendung: Haec fabula docet. Und da die vornehme Welt, nachdem sie den Cancan des Lebens getanzt hatte, empfindsam tränenselig geworden war, gestaltete Greuzes Leben sich zum Triumph. Das ganze Zeitalter weinte mit ihm über die Belohnung des Guten und die Bestrafung des Bösen tugendhafte Tränen.

Bisher hatte in der Kunst des Rokoko das Volk keine Rolle gespielt. Man kann höchstens hinweisen auf die „Cris de Paris", die 12 Radierungen, in denen Boucher die Typen der Großstadt — den Scherenschleifer, den Hausierer, den Drehorgelmann, das Milchmädchen, die Gemüsefrau, den Maronibuben usw. — schilderte. Doch aus diesen Blättern sprach nur die alte Freude an pittoresker Lumpenherrlichkeit. Man denkt an das Kupferstichwerk von 1646 zurück, worin Annibale Carracci Bologneser Straßenfiguren publizierte. Die kuriosen Wesen brachten, wenn sie ihre grellen Stimmen erschallen ließen, eine gewisse Karnevalsstimmung in das großstädtische Straßenbild hinein. Sonst handelt es sich auch in derartigen Blättern um Erotik. Boucher zeichnete seine Blumenmädchen, hübsche minderjährige Kinder, die mit ihren nackten Füßchen so reizvoll für die Gelüste reicher Lebemänner sind. Oder man sieht niedliche Wäscherinnen:

> „Fais tes efforts autant qu'il te plaira.
> Ton linge, Iris, jamais n'égalera
> De ton beau sein la blancheur naturelle.
> On y voit tout l'éclat de la neige nouvelle."

So lautete die galante Unterschrift. Blätter, in denen hübsche Büglerinnen, Kammerzofen und Schokoladenmädchen vorgeführt werden, sind mit ähnlich schmeichelhaftem Text versehen. In den Zeichnungen von Fragonard sah man junge Arbeiterinnen, die vor dem Schlafengehen die Hemden wechseln.

Nun, unter der Ägide der Rousseauschen Philosophie begann man, unter anderen Gesichtspunkten sich mit dem „dritten Stand" zu beschäftigen. Es wird entdeckt, daß das Arkadien, das man bisher auf der Insel des Robinson Crusoe gesucht, auch in unmittelbarer Nähe zu finden sei. Man war bezaubert, über die Ehrbarkeit des Volkes unterrichtet zu werden, war des Parfüms, das die Salons durchströmte, so überdrüssig, daß man mit Wollust den Geruch der Hündchen,

Katzen und Hühner einatmete, die sich in den Stuben dieser braven Leute so ungeniert wie im Stalle bewegten. Alles trieft plötzlich von Familienglück. Alexander Roslin malt 1765 den Herzog de Larochefoucauld in dem Moment, „da er von seinen Landgütern in den Schoß der Familie zurückkehrt". Und andere machen sich daran, das Familienglück der Landbewohner, das einst von Ostade und Steen so rüpelhaft geschildert worden war, in sentimentaler Paraphrase zu zeigen. Brave Leute sitzen etwa beim Erbsenknäufeln am Herd zusammen. Der Vater erzählt Geschichten. Die Mutter beobachtet strahlenden Auges, wie ihr Baby die ersten Schritte macht. Oder sie küßt ihr Kind. Geben solche „baisers maternels" nicht ein reineres Glück als die sinnlichen, die man in der Lebewelt wechselt? Und diese Stuben mit den hölzernen Vogelbauern, dem Spinnrocken, dem irdenen Küchengeschirr und mit den Leitern, die auf den Heuboden hinaufführen — war das nicht alles so schön, so schön! Noch die Älteren lenkten in die Bahnen dieser Familiensimpelei ein. Boucher malt die Vesperstunde: junge Mütter, die ihre Kleinen zärtlich mit dem Löffel füttern. Fragonard gibt seinen Bildern mit jungen Eheleuten, die an der Wiege ihrer Kinder träumen, die Unterschrift: „Der häusliche Segen". Philippe-Louis Parizeau zeichnet sehr hübsch junge Bäuerinnen, die wie Madonnen mit ihren Kindern am Wiesenrain sitzen. Doch den hauptsächlichsten Erfolg hatte Greuze, weil er noch mehr als die anderen, die doch nur widerwillig der neuen Bewegung folgten, für die Empfindsamkeit sorgte, und weil er auch aufdringlicher als jene die moralischen Pointen unterstrich. Alles, was man in schlechtem Sinn Genremalerei nennt, ist in Greuzes Bildern enthalten. Die Poesie des Einfachen genügt ihm nicht. Alles muß zur Haupt- und Staatsaktion werden. Die natürlichen Gebärden, die natürlichen Ausdrucknuancen scheinen ihm für die Wirkung, die er anstrebt, nicht stark genug, darum transponiert er alles ins Theatralische. Wie ein mimender Virtuos der alten Schule legt er seine Tiraden hin und markiert mit erhobener Stimme die Stellen, wo die Claque einsetzen soll. Das macht ihn für uns heute zu einem unleidlichen Deklamator, hat ihm aber zu Lebzeiten viel Applaus verschafft.

Gleich sein erstes Bild, der „Familienvater, der seinen Kindern aus der Bibel vorliest", machte ihn 1755 zu einem berühmten Meister. Ein biederer Landbewohner liest in salbungsvollem Pastorenton. Seine Frau, sechs Kinder und die alte Großmutter folgen dem erbaulichen Vortrag mit gerührter Spannung. Für die vornehme Welt war es nach dem geistreichen Atheismus der Philosophen eine angenehme Abwechslung, von so simpler Frömmigkeit zu hören. Auch die zahlreiche Nachkommenschaft dieses ehrbaren Familienvaters imponierte

Die Frau des Rokoko hatte sehr geringschätzig über die Mutterfreuden gedacht. Sie wollte nicht wie die Jungfrau Maria gebären, ohne zu sündigen, sondern sündigen, ohne zu gebären. Jetzt wurde, wie die Memoiren Marmontels zeigen, der „kleine Mann" auch wegen seines Kinderreichtums beneidet. Wie ein biblischer Patriarch schwingt er auf Greuzes Bildern inmitten einer hundertköpfigen Nachkommenschaft sein Zepter. Die brave Urahne und der biedere Großvater väterlicher- und mütterlicherseits leben ebenfalls noch. Selbst die Onkel, Tanten, Vettern und Basen haben in der Familie ihr Nest gebaut und hängen aneinander mit hingebender Zärtlichkeit. Öd und erzwungen erschienen den vornehmen Damen alle ihre gesellschaftlichen Vergnügungen gegenüber dem traulichen Familienleben dieser Leute. Nicht weniger erstaunt waren sie, zu sehen, mit welch



Greuze, Die Verlobung auf dem Lande.
Paris, Louvre.

biblischer Feierlichkeit in diesen Kreisen alle Vorgänge des Lebens sich abspielten. Eine Verlobung in der Aristokratie ist ein geschäftlicher, gleichgültiger Akt. Die Komtesse verlobt sich, um als junge Frau die Huldigungen anderer entgegenzunehmen. Mit der Festsetzung des Ehekontraktes und dem Handkuß des Verlobten ist die Sache erledigt. Im Volke weiß man noch, daß die Ehe ein heiliges Sakrament bedeutet. Zwölf Personen sind in dem Bilde der „Verlobung auf dem Lande", das Greuze 1761 ausstellte, vereinigt. Mit erhabener Gebärde überreicht der Vater seinem Schwiegersohn die Mitgift und gibt ihm weise Ratschläge, ernste Lebensregeln auf den Weg. Verschämt und hingebungsvoll legt das junge Mädchen ihren Arm unter den des Geliebten. Ermutigende, tröstende Worte flüstert ihr die gute Mutter ins Ohr. In ehrfürchtigem Staunen, wie ein höheres Wesen betrachten sie die jüngeren Schwestern.

„Glück auf, lieber Greuze, bleibe moralisch, und wenn der Moment kommt, wo du das Leben verlassen mußt, wird keine unter deinen Kompositionen sein, an die du mit Reue zu denken brauchst.“ Mit diesen Worten begrüßte Diderot Greuzes nächstes Bild, den Paralytischen, das im Salon von 1763 erschien. Greuze berichtete hier, welch hingebende Pflege, treu den Vorschriften der Bibel, die guten Kinder des Bürgerstandes ihren kranken Eltern widmen. Freilich — wer Vater und Mutter nicht ehrt, dem wird es auch nicht gut gehen, und er wird nicht lange leben auf Erden. Dieses Thema hat er in den beiden Bildern „Der väterliche Fluch“ und „Der bestrafte Sohn“ behandelt. Donnernd, wie ein olympischer Zeus, schleudert der Alte seinen Fluch auf den mißratenen Sprößling, während die Mutter in Tränen vergeht und die jüngeren Geschwister scheu und furchtsam auf den Ge-



Greuze, Der väterliche Fluch. Paris, Louvre.

ächteten blicken. Dann vergeht die Zeit. Reumütig, nachdem er erfahren, daß nur des Vaters Segen den Kindern Häuser baut, kehrt der Sohn ins Elternhaus zurück. Bittend, mit schlotternden Knien, wie ein Bettler steht er in der Tür und will Verzeihung erflehen. Doch zu spät. Sein Vater ist tot. Mit tragischer Geste weist die Mutter auf den Leichnam, den schluchzend, weinend, stöhnend die Kinder und Enkel umgeben.

Nachdem Greuze mit solchen zyklischen Kompositionen begonnen, beabsichtigte er, einen ganzen Roman von 26 Bildern zu schreiben, der unter dem Titel „Bazile und Thibaut“ den Einfluß guter und schlechter Erziehung behandeln und mit der Verurteilung des Mörders Thibaut durch seinen Freund, den Richter Bazile, abschließen sollte. Zur Ausführung kam dieses Unternehmen nicht. Dagegen brachte er im nächsten Salon zwei Bilder, die das Thema der Mutterpflichten im Sinne Rousseaus behandelten. Eine junge Mutter übergibt — trotz

aller Lehren des Philosophen — ihr Kind einer Amme. Unter heißen Tränen der ganzen Familie vollzieht sich der Abschied. Aber Rousseau hat recht. Auf dem nächsten Bild kommt das Baby zwar als kräftiger Bub in das Elternhaus zurück. Die ganze Familie strahlt von Glück. Doch das Kind erkennt seine Mutter nicht wieder und sucht sich in die Arme der Amme zu flüchten. Die Moral der Geschichte: Nur Frauen, die selbst ihrer Mutterpflicht genügen, können die Liebe ihrer Kinder sich sichern.

Die junge Mutter, die mit ihren Kindern sich beschäftigt, ist also ein Lieblingsthema Greuzes. Er malt sie, wie sie ihrem Baby die Brust reicht, wie sie neben ihrem Gatten, zärtlicher Gedanken voll, an der Wiege sitzt. Ja, es braucht gar nicht um junge Mütter sich zu handeln — stets weist er darauf hin, daß die Bestimmung des Weibes die Mutterschaft, die Ernährung von Kindern ist. Auf Damenbildnissen haben die Damen ihr Mieder geöffnet und zeigen ihren vollen Busen, wie ein heiliges Symbol. Kleine Mädchen haben ihr Kätzchen in Wickeln gebunden und herzen es wie ein Kind. Oder sie spielen mit der Puppe, denn es soll dafür gesorgt werden, daß schon im Baby das Gefühl der Mütterlichkeit erwacht. Und sie tragen kein beengendes Korsett, denn der Busen soll sich voll entfalten. Während die Frau des Rokoko zeitlebens das junge Mädchen blieb, sind Greuzes Mädchen schon als Backfische Frauen. „La Laitière“ lautet zuweilen die Unterschrift. Und Milchmädchen sind sie alle. Es besteht ein enger Zusammenhang zwischen dem Äußeren der jungen Damen und ihrer ländlichen Freude, mit Marie Antoinette früh die Kühe zu melken. Blond oder brünett sind sie, ein blaues oder rosarotes Band tragen sie im Haar. Schmollend oder ahnungsvoll fragend blicken die großen braunen Augen. Immer aber ist der Effekt auf diesen Gegensatz zugespitzt: auf den Kontrast zwischen den hellen, leuchtenden Kinderaugen, die noch so bestrickend unschuldig, so backfischhaft unerfahren blicken, und den vollentwickelten, reifen Formen des Weibes.



Greuze, Das Milchmädchen.
Paris, Louvre.

Man schwelgte in Unschuld. Symbole der Unschuld waren die kleinen Lämmer, die in Petit Trianon weideten. In zahlreichen Allegorien wird dargestellt, wie sich die Unschuld in die Arme der

Gerechtigkeit flüchtet. Gleichwohl denkt man bei Greuze an einen Priester, der mit der einen Hand segnet und mit der anderen unzüchtige Handlungen ausübt. Denn in seiner augenverdrehenden Unschuld liegt sehr viel Verdorbenheit. Er weiß noch weit raffinierter als Boucher zu wirken, wenn er junge Mädchen darstellt, wie sie früh im Hemdchen mit nackten Füßen, nur ein Tuch lose um die Schulter geschlagen, vor ihrem jungfräulichen Bettchen knien und ihr Morgengebet verrichten. Gerade durch das fromme Motiv wird das Pikante der Situation noch gesteigert. Nur bleibt Greuze sogar in solchen Bildern moralischer Künstler. Die Szene, wie ein junges Mädchen dem Amor Tauben opfert, hat stets als Gegenstück Maria Magdalena, die reuige Sünderin, die mit dem Augenaufschlag der Niobe die Verzeihung des Himmels erfleht. Nicht die Freuden der Sinnlichkeit malt er, sondern die Trauer um die verlorene Unschuld. Ratlos, wie ein aufgescheuchtes Reh blickt das arme Baby, dessen Krug zerbrochen ist. „Meine Unschuld gib mir wieder, gib mir mein verlor'nes Glück." Ratlos, untröstlich blickt das junge Mädchen, das seinen Spiegel hat fallen lassen, auf die zerbrochene Scheibe. Alles Lebensglückes beraubt, tränenden Auges schaut ein anderes Kind auf sein gestorbenes Vögelchen. „Glaubt nicht," schrieb Diderot, „daß es um den Krug, den Spiegel oder das Vögelchen sich handelt. Die jungen Mädchen beweinen mehr, und sie weinen mit Recht."



Greuze, Ergebung.
London, Nationalgalerie.

Greuze ist in dieser Mischung von tränenseliger Moral und perversem Hautgout der echte Maler seiner Zeit. Denn man darf nicht glauben, daß die Besserung



Greuze, Mädchen.
Berlin.

eine tiefgehende gewesen wäre. Die Einfachheit und Sittsamkeit war nur Fassade. Wohl bot Trianon, das Klein-Wien der Marie Antoinette, äußerlich einen sehr ländlichen Anblick. Am Fuße waldiger Hügel, am Ufer eines stillen Weihers zogen sich die bäuerlichen Häuser hin. Es gab einen Pachthof und eine Mühle, eine Milcherei und ein Taubenhaus. Fischer und Wäscherinnen arbeiteten in der Nähe. Die Damen trugen Strohhüte, die durch den Schäfergeschmack aufgekommen waren. Auf der Wiese spielten die Königskinder als Schäfer und Schäferinnen mit ihren Schafen und Ziegen. Doch im Innern von Trianon sah es gerade so aus wie in dem künstlichen Dorf, das der Prinz von Condé sich im Park von Chantilly hatte bauen lassen. Auch da gab es Bauernhäuser: eine Mühle, eine Scheune, einen Stall, eine Dorfschenke. Aber keines der Gebäude diente im Innern dem Zweck, den es äußerlich ankündigte. Das Wirtshaus enthielt die herrschaftliche Küche, der Stall eine Bibliothek, die Dorfschenke einen Billardsaal, die Scheune ein elegantes Schlafgemach mit zwei Boudoirs. Ebenso bestand in Trianon ein ganzes Gebäude aus Küchen. Es gab eine Küche für die kalten Speisen, eine andere für die Zwischengerichte, eine dritte für die Entrees, eine vierte für die Ragouts, eine fünfte für die Braten, eine sechste für die Pasteten, eine siebente für die Torten. Die Herren durften nur in scharlachroter Uniform mit weißer, goldgestickter Weste erscheinen. Die Scheune hatte den Zweck eines großen Ballsaales. Zuweilen, wenn unter einem Zelt im Freien getanzt wird, macht man sich das Vergnügen, ein paar schmucke Bauernburschen aus der Umgebung kommen zu lassen und über ihre tölpelhaften Bewegungen zu lachen. Doch im übrigen ist durch den Anschlag „De par la reine“ der Park im weitesten Umkreis für jeden Nichthoffähigen gesperrt. Selbst der König darf die Königin in Trianon nur nach vorhergegangener Einladung besuchen. Auch sonst hält man an allen Vorschriften der Etikette fest. Noch findet das Lever der Königin in Gegenwart aller Hofdamen statt. Ihr Hofstaat, 496 Chargen umfassend, kostete jährlich 45 Millionen. Die Summe, die für Spieldivertissements angesetzt war, betrug 30 000 Frank, die Summe für Toiletten 120 000 Frank, die aber gewöhnlich um 140 000 Frank überschritten wurden. Etatsmäßig war die Anschaffung von zwölf großen Staatsroben, zwölf Phantasieanzügen und zwölf Paradekleidern für jede der vier Jahreszeiten. In einem einzigen Jahr wurden bei einer einzigen Modistin 300 Fichus für die Königin gekauft. Das Jahresgehalt des Friseurs einer Hofdame, der Madame Matignon, war 240 000 Frank. Und gerade damals war der Beruf der Coiffeure etwas so Wichtiges geworden, daß sie in einer Eingabe an die Regierung darum nachsuchten, gesellschaftlich

den Künstlern gleichgestellt zu werden. Denn der Coiffeur gebrauche wie dieser „seine bildende Hand, seine Kunst verlangt Genie, daher sie eine freie und liberale Kunst ist". Straußenfedern und Rubinnadeln schmückten die meterhohen Coiffuren. In einem einzigen Jahre kaufte Marie Antoinette für 700 000 Frank Diamanten und schenkte dem Dauphin einen Wagen, dessen Räder und Ornamente aus vergoldetem Silber, aus Rubinen und Saphiren bestanden. Der regelmäßige Kerzenverbrauch der Königin betrug jährlich 157 000 Frank. Die nicht abgebrannten wurden einer Kammerfrau überwiesen, die dadurch ein Jahreseinkommen von 50 000 Frank bezog. Und daß die Sittlichkeit trotz alles äußeren Scheines nicht größer geworden war, erhellt aus einer Bemerkung des Journal des Modes, daß Ludwig XVI. zwar keine Maitressen, andere dagegen — Maîtres unterhielten.

Dieselbe gemachte Natürlichkeit, dieselbe moralische Unmoralität ist Greuzes Werken eigen. In seinen Bildern lebt der tugendhafte, empfindsame Mensch, wie das ausgehende 18. Jahrhundert ihn träumte. Selbst die Künstlichkeit, die theatralische Affektiertheit seiner Bilder lag im Sinne der Zeit. So herrlich weit glaubte man es in der Tugend gebracht zu haben, daß man das Ergebnis mit deklamatorischem Pathos verkündete. So stolz war man, sich der Enterbten erinnert zu haben, daß man über die eigene Herzensgüte Tränen der Rührung vergoß. Ebenso salbungsvoll, ebenso phrasenhaft wie Greuze sprechen die Schriftsteller, reden die Staatsmänner von der Güte des Volkes. Das ganze menschliche Leben ist ihnen ein Melodrama, das mit dem Sieg der Tugend, der Bestrafung des Lasters endet. Und es war eine grausame Ironie des Schicksals, daß die Weltgeschichte in anderem Sinne die Bestrafung vornahm: daß dieser ganze rosafarbene Traum von Einfalt und Unschuld mit einem Blutsturz endete, der „Mann aus dem Volke" sich später keineswegs als so lammfromm entpuppte, wie diese vornehme Gesellschaft sich ihn vorstellte.

Sogar ein antikes Schäferspiel folgte noch auf das bürgerliche. Es ging durch das Zeitalter schließlich doch ein Sehnen nach Einfachheit. Und indem sich das Rousseausche Streben nach Einfachheit der Sitten mit dem Streben nach einfacher Form verband, gelangte man vom Rokoko zu den Griechen, träumte sich in jene bukolische Zeit zurück, als es noch keinen Puder, keine Mieder, keine Reifröcke gab, sondern die Frauen schön wie Göttinnen dahergingen, die Männer mit der Syrinx neben Herden rasteten. Sittsam war man auch geworden. Darum erhielt die Coiffure die Form „à la Diane". Und ganz Paris verwandelte sich in Athen, seit des Abbé Barthélemy „Voyage du jeune Anarcharsis" erschienen war. Nun gab es keine Bälle mehr, nur „anakreontische Feste". Die Damengürtel wurden mit roten



Vigée-Lebrun, Selbstbildnis mit Tochter. Paris, Louvre.

Figuren auf schwarzem Grund, im Stil der griechischen Vasenbilder geschmückt. Die Herren trugen „boîtes à la grecque". Aus den Putzläden wanderte die Mode in die Werkstätten der Künstler. Die Architekten begannen Vitruv zu Rate zu ziehen und ihren Bauten die ruhige Linienschönheit griechischer Tempel zu geben. 1755 baut Soufflot das Pantheon. 1763 schreibt Grimm: „Seit einigen Jahren beginnt man antike Ornamente und Formen aufzusuchen. Die Vorliebe dafür ist so allgemein, daß jetzt alles à la grecque gemacht wird. Die innere und äußere Dekoration der Häuser, die Möbel, die Goldschmiedearbeiten tragen sämtlich den Stempel des Griechischen." Selbst Diderots Vorliebe für das moralische Rührstück, wie es Greuze malte, verband sich seit dem Anfang der 60er Jahre mit der Begeisterung für die Antike. Er hält Vorlesungen über den antiken Geschmack, verlangt plastische Schönheit, reine einfache Linien.

Die letzten Jahre der Marie Antoinette bedeuten den Höhepunkt dieses antiken Schäferspiels. Sie will „natürlich" werden, und die Muster dieser Natürlichkeit sind ihr die Griechen. Daher verbannt sie aus Trianon die Etikette, wählt die Harfe zu ihrem Lieblingsinstrument und bestimmt für ihre Kleider griechischen Schnitt. Weiß ist die Farbe der Unschuld und der griechischen Statuen. So sieht man sie in einfacher weißer Musselinrobe, ein weißes Fichu lose um den Hals geschlungen, einen schlichten Strohhut auf dem Kopf, einen Spazierstock in der Hand, von nur einem Diener begleitet, durch die Laubgänge des Trianon wandeln. So groß war ihre Einfachheit, daß auf die Klagen über die Putzsucht der Königin nun die Beschwerden der Kaufleute folgten: durch die neue Mode würde die Industrie des Landes, besonders die Lyoner Seidenindustrie geschädigt.



Vigée-Lebrun, Madame Molé Raymond. Paris, Louvre.

Vien, der seinen Bildern das Aussehen antiker Gemmen zu geben suchte, ist der erste dieser Anakreontiker, und noch feiner

spiegelt das antike Schäferspiel in den Werken der Frau *Vigée-Lebrun* sich wider. Es ist bezeichnend, daß das Jahrhundert der Galanterie auch die ersten weltberühmten Künstlerinnen, die Rosalba und die Vigée, hervorbrachte. Sie muß ein entzückendes Mädchen gewesen sein. Und das niedlich Gaminhafte, das sie in ihren Jugendbildnissen hat, kam ihr gewiß ebenso wie ihr Talent zustatten. So wurde ihr Atelier der künstlerische Mittelpunkt von Paris, wo alle Größen der Diplomatie, der Literatur und des Theaters zusammenkamen. Es war pikanter, von einem jungen Mädchen als von einem würdigen Akademiker sich malen zu lassen. Das schöne Weib wurde von den hohen Herren fast mehr als die geistvolle Malerin geschätzt. Auch Marie Antoinette und die Damen des Hofes saßen ihr. Und allein in diesen Bildnissen der Königin, die in wenigen Jahren aufeinander folgten, ist ein ganzes Stück Kulturgeschichte enthalten. Die ersten zeigen Marie Antoinette noch mit haushohem Toupet und riesigem, mit Straußenfedern und Perlen geschmücktem Hut. Dann wird sie aus der Salondame zur Mutter. In der Kinderstube sitzt sie neben der Wiege ihres Jüngsten, wie eine Henne, die ihre Küchlein hütet. Auf dem nächsten Porträt schreitet sie in weißer Robe mit Strohhut und Spazierstock durch den Park. Denn 1775 hatte ja auch der amerikanische Unabhängigkeitskrieg begonnen, und man begann in demonstrativer Weise die amerikanische Bürgereinfachheit nachzuahmen. In den letzten Bildnissen sind sie und ihre Hofdamen als Musen dargestellt: in griechischem Gewand, lorbeerbekränzt die Harfe spielend. Fräulein Vigée hatte sich unterdessen mit dem reichen Kunsthändler Lebrun verheiratet, und es begannen in ihrem Hause nun jene schöngeistigen „Soupers à la grecque“, die so fein die ganze Epoche beleuchten: „Alles — Kleider, Sitten, Speisen, Plaisirs und Tafel — war atheniensisch. Madame Lebrun selbst war Aspasia, Herr Abbé Barthélemy in einem griechischen Chiton, einen Lorbeerkranz auf dem Kopf, las ein Gedicht, Herr von Cubières spielte als Memnon die goldene Leier und junge Knaben warteten als Sklaven bei Tische auf. Die Tafel selbst war mit lauter antiken Gefäßen besetzt und alle Speisen echt altgriechisch.“ Dieser Verheiratung dankt man auch die schönsten Bilder, diejenigen, die sie selbst mit ihrem Töchterchen darstellen. Das Louvrebild kommt, wenn



Vigée-Lebrun, Marie Antoinette.
Paris, Sammlung Biencourt.

von diesen Selbstbildnissen gesprochen wird, sofort in Erinnerung. Halbnackt sitzt sie da, ein blaues Band im Haar, ihre nackten Arme um ihr Töchterchen schlingend. Streng pyramidal baut die Gruppe sich auf, und doch wirkt die Anordnung so ungezwungen, als sei sie die Inspiration eines schönen Momentes gewesen. Wie manche Tonfiguren aus Tanagra aussehen, als wären sie direkt aus Paris bezogen, hat hier die weiche Grazie des Rokoko sich mit hellenischer Einfachheit zu einer bestrickenden Harmonie verwoben. Es liegt über Werken dieser Art ein wundervoll feines theokritisches Griechentum, die Stimmung eines Zeitalters, das sich vor dem Hinscheiden an der Sonne einer alten Schönheitswelt wärmte, traumverloren den weichen Klängen der Syrinx lauscht, während von unten schon die Trommelwirbel eines neuen Weltalters heraufiönen.

Tiepolo.

Das 18. Jahrhundert ist eine Zeit, wo zwei Kulturen sich scheiden. Es hat einen Januskopf, weist gleichzeitig in die Vergangenheit und in die Zukunft. Altes stirbt ab, Neues bereitet sich vor. Und es ist selbstverständlich, daß in diesem Kampf des Neuen mit dem Alten die Länder mit alter Kultur auf der Seite des Alten standen. Besonders Venedig, jederzeit um Jahrzehnte hinter der allgemeinen Kunstentwicklung herschreitend, blieb auch jetzt dieser Gewohnheit treu. Gewiß, mit dem Venedig der Barockzeit hat dieses Venedig des 18. Jahrhunderts nichts mehr gemein. D'Annunzio im Fuoco schreibt einmal über den Geist Venedigs die Worte: „In jedem lebt, wie ein flatternder Schmetterling, der auf der Oberfläche unserer Seele gaukelt, ein kleines Seelchen, ein kleinwinziger Spaßgeist, der uns oft verführt und zu schmeichlerischen, inferioren Vergnügungen überredet. Was Sie jetzt auf den Gitarren trällern hören, ist das Seelchen von Venedig. Doch Venedigs wahre Seele ist anders. Sie ist Ernst, Feierlichkeit, Trauer." Diese wahre Seele Venedigs hat sich im 18. Jahrhundert mit weltlicher Schminke übermalt. Das flatternde Seelchen, der kleinwinzige Spaßgeist schwimmt an der Oberfläche. Auch Venedig, die kirchlich strenge Stadt der Gegenreformation, ist nun weltlich und leichtsinnig, Grazie und Lachen geworden. Die rosaroten und bläulichen Hirten des Trianon haben ihren Einzug auch in dieses byzantinische Stück Welt gehalten. Es gibt von Favretto ein Bild „Auf der Piazzetta". Auf den glatten Steinfliesen des Markusplatzes, vor der Loggetta mit ihren hellfarbigen Marmorsäulen und ihrem glitzernden Gitterwerk wogt zur Promenadenstunde eine farbenprächtige, elegante Menge. Man plaudert, lorgnettiert, begrüßt chevaleresk die Königinnen der Schönheit. Das war das Venedig der Goldoni, Gozzi und Casanova,

---

Über Canaletto: R. Meyer, Dresden 1878. — Über Tiepolo: Leitschuh, Würzburg 1896. — Meißner, Bielefeld 1897. Vergl. auch Schaeffer, Die Frau in der venezianischen Malerei, München 1896.

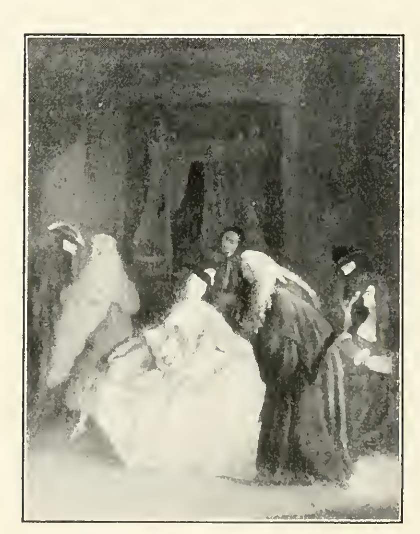


Piazzetta, Die Wahrsagerin.
Venedig, Akademie.



Rotari, Weinendes Mädchen.
München.

die vom Schimmer alter Herrlichkeit umflossene Zauberstadt, die, nachdem sie so lange ernst und düster gewesen war, nun noch in fieberhafter Lust und rauschender Festfreude, singend, kokettierend ihr Rokoko feierte.



Pietro Longhi, Galante Unterhaltung.
Venedig, Galerie Naya.

Giambattista Piazzetta lenkte als erster in diese weltlichen Bahnen ein. Nur durch den Titel sind seine Madonnen als solche gekennzeichnet. In Wahrheit sind es junge Mütter, die mit ihrem Kinde tändeln. Und das Gros seiner Werke sind Backfischbilder. Junge Mädchen in jenem verführerischen Alter, das die zierlichen Füßchen mit dem ersten langen Kleide verdeckt, träumen, schmollen, lachen, blicken unschuldig und doch ahnungsvoll in die Welt. In immer neuen Varianten kehrt dieser Backfischtypus bei den Folgenden wieder. *Rotari* ist der feinste Interpret dieses aufknospenden Backfischtums. In allen Situationen hat er die hübschen



Pietro Longhi, Das Lever.
Venedig, Gal. Naya.



Pietro Longhi, Häusliche Beschäftigung.
Venedig, Gal. Naya.

Kinder gemalt: wie sie über der Lektüre eingeschlafen sind und von ihrem jugendlichen Cicisbeo geneckt werden, wie sie beim Nähzeug



Pietro Longhi, Der Tanzmeister.
Venedig, Akademie.



Pietro Longhi, Die Wahrsagerin.
London, Nationalgalerie.

von märchenhaften Königssöhnen träumen, oder als Zigeunerinnen alten Herren den Kopf verdrehen. *Pietro Longhi* schrieb dann die ganze Chronik Venedigs, lieferte für Venedig das nämliche, was Pater für Paris getan hatte. Jahrhundertelang war die Venezianerin zu orientalischem Haremsleben verurteilt gewesen. Keinem Malerauge enthüllten sich die Geheimnisse des Serails. Jetzt hatten sich die Tore geöffnet. Die Gentildonna war Dame von Welt, der Mittelpunkt schöngeistiger Salons geworden. Longhi bemächtigte sich dieser Gestalt der Patrizierin und verließ sie nicht, bis er alles über sie gesagt hatte, vom Lever bis zur Heimkehr vom Ball. Überallhin — ins Schlafgemach, ins Boudoir, auf die Promenade, in die Spielsäle, zur Wahrsagerin, zum Ridotto folgt er ihr, und in den Bildern wird über die



Antonio Canaletto, La Riva degli Schiavoni in Venedig.
Neapel, Museo Nazionale.

Beobachtungen, wenn auch vielleicht mit mehr Sachlichkeit als Esprit berichtet. Die Kammerfrau hilft der Signora beim Ankleiden, die Zofe serviert Schokolade, der Cicisbeo liest vor, der Schneider packt das neue Kleid aus, das Signora bestellt hat — das ist der Inhalt von Longhis Werken, die auch deshalb kulturgeschichtlichen Wert haben, weil die Zimmereinrichtungen ein so dokumentarisches Bild von dem Venedig jener Tage geben.

Neben diesen Genremalern arbeiteten sehr feine Landschafter. Die beiden *Canaletto, Antonio* und *Bernardo,* malten die edle Schönheit der venezianischen Architektur, den phantastischen Glanz der Kirchen, die verwitterte Pracht der Paläste. *Francesco Guardi* besang das glühende Licht, das über die Lagunen sich breitet, die marmornen Prachtpaläste, die ihre Säulen und Balkons, ihre Bogen und Loggien geheimnisvoll in den Wellen spiegeln. Und während es bei den Canaletti

um tote architektonische Veduten sich handelt, sind Guardis Werke auch von venezianischem Leben durchzuckt. Das tänzelnde, flanierende, Feste feiernde Venedig des Rokoko hatte in ihm den feinsten Interpreten. In Domino und Haremschleier, ein winziges, schwarzes Lärvchen wie ein Schönheitspflästerchen auf der Nase, schiebt man sich auf dem Tanzboden des Markusplatzes kokettierend und intrigierend



Antonio Canaletto, Canale grande in Venedig.
London, Nationalgalerie.



Francesco Guardi, Ansicht der Giudecca.
Berlin.

dahin. Auf der Piazzetta produzieren sich Akrobaten und Seiltänzer, und auf dem Kanal ist Regatta. Schwärme blumenbekränzter Gondeln mit Serenadensängern und lachenden Menschen gleiten über das Grau der Lagunen.

Man denkt, wenn man die Werke dieser Meister betrachtet, Venedig sei im 18. Jahrhundert ganz zur Ville d'amour, zur Stadt der singenden Gondolieri geworden. Doch ein anderer erinnert daran,



Tiepolo, Selbstbildnis.
Nach einem Stich von Alexander Longhi.

daß auch Venedigs alte Seele noch lebte. Es war ein Bollwerk der Kirche immer gewesen. So blieb es auch im 18. Jahrhundert noch die Heimstätte des religiösen Gedankens. Mitten in der Zeit Voltaires und Casanovas, als die Kunst ganz Europas längst den Himmel vergessen hatte und zur fête galante geworden war, brachte Venedig, die Stadt der Muranesen, Lottos und Tintorettos, noch einen Maler hervor, in dessen Werken die alte Kirchenkunst ihr letztes Wort sprach, bevor sie für immer sich zur Ruhe legte.

Tiepolo hat alles gemalt. Kein Stoffgebiet, keine Technik ist ihm fremd. Gerade damals wurde in Venedig eine große Bautätigkeit entfaltet. Baldassare Longhena, Cominelli und ihre Schüler bauten jene Paläste, die noch heute der Lagunenstadt ihr phantastisch glitzerndes Gepräge geben: die Fassade, ein wildes Potpourri von Hermen und Atlanten, von Säulen und Kartuschen, das Innere kahl und leer. Hier hatte Tiepolo einzusetzen. Er wurde der Festmaler seiner Zeit, hat als wiedererstandener Veronese die Räume mit dem Sonnenschein seiner lichtstrahlenden Kunst erfüllt. Im Palazzo Rezzonico ist der Triumph des Sonnengottes, im Palazzo Labia ein Thema aus der Verfallzeit der römischen Republik — das Gastmahl und die Abreise der Kleopatra behandelt. Wie für Venedig arbeitete er für die benachbarten Städte. Die Villa Valmarana bei Vicenza hat er mit Szenen aus Homer, Virgil, Ariost und Tasso, den Palazzo Clerici in Mailand mit einer Apotheose Apollos, den Palazzo Canossa in Verona mit einem Triumph des Herkules, den erzbischöflichen Palast in Udine mit einem Falle Luzifers



Tiepolo, Antonius empfängt Kleopatra.
Venedig, Pal. Labia.

dekoriert. Und nicht auf Italien beschränkte sich seine Tätigkeit. Sie erstreckte sich auf das katholische Süddeutschland und auf Spanien. Seit 1750 entstand die Dekoration der Würzburger Residenz — im Treppenhaus die Darstellung, wie die vier Weltteile dem Herzogtum Franken huldigen; im Kaisersaal eine Szene aus der ruhmreichen Ver-



Tiepolo, Gastmahl der Kleopatra. St. Petersburg.



Tiepolo, Belehnung des Bischofs Harold von Würzburg mit dem Herzogtum Franken. Würzburg, Schloß.

gangenheit der Stadt: wie Kaiser Barbarossa 1156 mit der schönen Beatrice von Burgund getraut wird und den Bischof von Würzburg zum weltlichen Herrscher über das Herzogtum Franken einsetzt. Im Madrider Königsschloß malt er für den Leibgardensaal eine Schmiede Vulkans, für den Vorsaal eine Apotheose Hispanias, für den Thronsaal die spanischen Provinzen.

Freilich, sehr wenig ist mit einer solchen Angabe des Inhaltes gedient. Denn Tiepolos Kunst ist keine Mauerdidaktik. Es ist dekorative Musik, die mit jubelnden Akkorden das Haus durchtönt. Der von vier Mauern begrenzte Raum scheint sich ins Unendliche zu verlieren. Auf ferne Prachtbauten, auf sonnengebadete Landschaften, in den Äther des Himmels blickt man hinaus. In wildem, mänadischem Taumel schweben Engel und Genien daher, singen, lachen, überschlagen sich. Junge Ritter auf weißem Zelter, wehende Fahnen in der Hand, kommen herangesprengt. Oder säulengetragene, baldachingeschmückte Loggien, Treppenhäuser und Terrassen, antike Tempel und marmorne Götterstandbilder erheben sich. Festlich gekleidete Menschen schauen



Tiepolo, Die vier Weltteile. I. Würzburg, Kgl. Schloß.

von Balustraden hernieder. Musikanten spielen auf. Diener, darunter Nubier in buntem, orientalischem Kostüm, kommen und gehen. Gelbe Ägypterinnen auf goldstrotzenden Elefanten, Mekkapilger, Mohrinnen auf Kamelen, Araber, Perser, Türken, Indianer und kalifornische Goldsucher ziehen vorbei. Auch Chinoiserien sind eingestreut: Teepavillons und japanische Tempel, Chinesen und Chinesinnen, die mit roten Sonnenschirmen in orientalischer Grandezza dahergehen. Oder Pegasus stürmt durch den Äther, und eine Pyramide richtet mitten in den Wolken sich auf. Alle Zeiten und Zonen geben sich Stelldichein. Götter, Menschen und Amoretten, tropische Pflanzen, Vögel und bunte Fahnen webt er zu Feenarchitekturen von märchenhafter, exotischer Pracht zusammen.

Veroneses Kunst war eine Tochter des 16. Jahrhunderts: klar, ruhig, klassisch, von festem Aufbau und wohlabgewogenen, geometri-

schen Linien. Bei Tiepolo erklingen keine majestätischen Stanzen, sondern kecke, prickelnde Gesänge. Wo bei dem älteren Meister Rhythmus und Ruhe war, ist bei ihm Freiheit und Nonchalance, Nervosität und Laune. Die ganze Komposition ist aufgelöst. Das oberste aller älteren Schönheitsgesetze, die Symmetrie, ist prinzipiell vermieden. Oft arbeitet er ganz im Sinne der Japaner. Es ragt etwa nichts anderes als eine wehende rote Fahne in einen weiten, sonst leeren Raum herein. Oder es bäumt sich irgendwo, die ganze Farbenstimmung des Bildes beherrschend, ein graziöser, weißer Schimmel. Und gerade dadurch, daß er oft nur ganz wenige Gestalten über die Fläche verstreut, weiß er seinen Deckenbildern einen ganz un-



Tiepolo, Die vier Weltteile. II. Würzburg, Kgl. Schloß.

sagbaren Eindruck des Luftigen, des Unendlichen zu verleihen. Der venezianische Geist, bei Veronese noch feierlich, ist zum geschmeidigen Jongleur geworden, fliegt, springt, tanzt, schlägt Kapriolen. Alle Last ist aufgehoben. Aller Körperlichkeit entkleidet, schweben die Wesen durch den silberklaren Äther. Dabei sind trotz allem Kapriziösen die Massen so klar auseinandergehalten, daß die Bilder bis auf die weiteste Entfernung übersichtlich und in sich geschlossen wirken. Sämtliche große Perspektiviker der Vergangenheit, Mantegna wie Melozzo, Correggio wie der Pater Pozzo, erscheinen als schwerfällige ringende Geister neben Tiepolo. Er ist der Geschickteste der Geschickten, ein Mensch, der immer wieder ein neues Fest auf dieser Erde bereitet, ein Prestidigitateur, dessen Hand, wie in logischen Reflexbewegungen, jedem Blitzen seines Auges folgt.

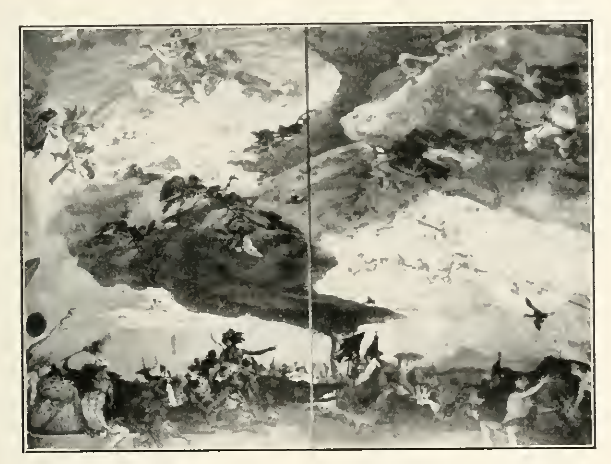
Zu diesen Palastfresken, in denen er Schönheit und Grazie mit verschwenderischer Hand nach allen Seiten hin ausstreute, kommen dann weiter seine Radierungen. Und auch diese Radierungen, die Capriccios und die Scherzi di fantasia, lassen sich in trockenen Worten nicht beschreiben. Es ist ein Hexensabbat von Magierphantastik und orientalischem Zauberspuk. Da beschwört ein alter Magier neben einem antiken Sarkophag eine Schlange. Dort hockt einer an einem heidnischen Grabmal und verbrennt einen Totenkopf. Dort betrachtet einer sinnend, an einen Dionysosaltar gelehnt, das Skelett des Todes, während ein Mädchen mit einem Satyr kost. Was Goya später in seinen Radierungen gab, steht mit diesen Blättern Tiepolos in engem Zusammenhang.



Tiepolo, Die vier Weltteile. III. Würzburg, Kgl. Schloß.

Doch auch hiermit kennt man den eigentlichen Tiepolo noch nicht. So riesig sein Lebenswerk war, denkt man, wenn sein Name genannt wird, doch in erster Linie an den Maler der Kirche. Teils handelt es sich auch bei diesen Werken um Fresken. In der Jesuitenkirche in Venedig malte er die Verteilung des Rosenkranzes durch den heiligen Dominikus, in der Kirche Santa Maria della Pietà einen Triumph des Glaubens, in der Chiesa dei Scalzi die Legende, wie Engel das Haus der Maria nach Loreto überführen. Teils hat er als Altarmaler eine ungeheure Tätigkeit entfaltet. Und während die Fresken doch nur Varianten dessen sind, was er als Palastdekorateur leistete, zeigen ihn die Ölbilder wieder von einer anderen, seiner allerfeinsten Seite. Tote Augen starren hoffnungslos uns an, blasse Lippen murmeln Gebete, bleiche Hände heben zum Kreuz sich empor. Grausamkeit mischt sich mit hysterischer Sinnlichkeit und katholischem Mystizismus. Die

alten Themen der Gegenreformation: Visionen, Martyrien, Konzeptionen erhielten durch ihn ihre letzte klassische Fassung. Alles, was die Kunst der Barockzeit sagte, erwacht noch einmal zu gespenstischem Leben. Das Alte Testament, die Passionsgeschichte und die Legende der Heiligen — Bathseba, Esther und Ahasver, die Predigt des Johannes und das Gebet am Ölberg, die Dornenkrönung, Kreuztragung und Kreuzabnahme, das Martyrium der Agathe, des Stephanus und Ambrosius, die Krönung der Maria und der Triumph des Kreuzes —, sämtliche Stoffe, die schon lange vergessen schienen, ziehen noch einmal am Betrachter vorüber. Und darin gerade liegt die pikante Note der Werke, daß man Themen, die man sonst nur aus der Formulierung



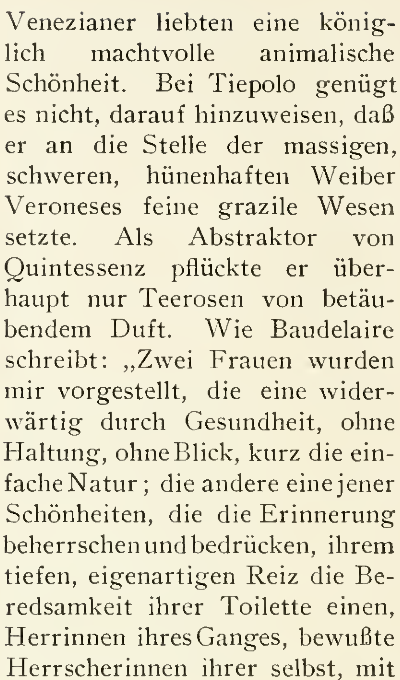
Tiepolo, Die vier Weltteile. IV. Würzburg, Kgl. Schloß.

älterer Meister kannte, hier noch einmal in der Paraphrase vorgetragen findet, die ein Sohn des Rokoko ihnen zu geben vermochte.

Das 17. Jahrhundert liebte grelle Pathetik, ausladende Bewegung und düster lodernde Farben. Tiepolo kennt selbstverständlich als Kolorist nur helle, feinschmeckerisch blasse Harmonien. Er beruhigt und dämpft die Farbe, gefällt sich in weichen ersterbenden Akkorden, in dunklem Schwarz, zartem Weiß, feinen gebleichten rosa und lila Nuancen. Gleich den Farben dämpft er die Leidenschaften. Denn die Nerven des Rokoko können kein Schreien, sondern nur diskretes Lispeln vertragen. Ebenso vermeidet er alle großen wuchtigen Gesten. Ein leises Biegen des Fingers, ein Achselzucken, eine flüchtige Kopfwendung muß genügen, um Unsagbares auszudrücken. Und am interessantesten ist die pathologische Verfeinerung, in der überhaupt bei Tiepolo die alten Gestalten des christlichen Kultus wieder auftauchen. Die älteren



Tiepolo, Triumph des Glaubens.
Venedig, S. Maria della Pietà.



Venezianer liebten eine königlich machtvolle animalische Schönheit. Bei Tiepolo genügt es nicht, darauf hinzuweisen, daß er an die Stelle der massigen, schweren, hünenhaften Weiber Veroneses feine grazile Wesen setzte. Als Abstraktor von Quintessenz pflückte er überhaupt nur Teerosen von betäubendem Duft. Wie Baudelaire schreibt: „Zwei Frauen wurden mir vorgestellt, die eine widerwärtig durch Gesundheit, ohne Haltung, ohne Blick, kurz die einfache Natur; die andere eine jener Schönheiten, die die Erinnerung beherrschen und bedrücken, ihrem tiefen, eigenartigen Reiz die Beredsamkeit ihrer Toilette einen, Herrinnen ihres Ganges, bewußte Herrscherinnen ihrer selbst, mit

Tiepolo, Aus: Scherzi di fantasia.
Radierung.



Tiepolo, Aus: Scherzi di fantasia.
Radierung.

einer Stimme wie ein gestimmtes Instrument und Blicken, die nur das ausdrücken, was sie wollen —", so liebt Tiepolo nicht die gesunde, sondern die kranke, die herbstliche, ausgebrannte Schönheit, den Krater, der nur im Innern noch glühende Lava birgt, den Reiz der Kameliendame. Selten wird einem pikanten braunen Mädchen aus dem Volk die Rolle der Madonna überwiesen. Gewöhnlich verwendet er als



Tiepolo, Auffindung des Moses. Stuttgart.



Tiepolo, Decke des Thronsaals im Königl. Schlosse zu Madrid. Detail.

Heilige die Frauen der höchsten Stände, bleichsüchtige Komtessen mit müdem Lächeln und mit nervösen weißen Händen, die die Aufregungen des Spiels und alle zarten Sensationen einer überfeinerten Liebe kennen.

Manchmal wirkt er barock. In seinem Berliner Bild mit dem Martyrium der Agathe sieht man hünenhafte Henker. In grausigem Realismus ist dargestellt, wie die eine Gefährtin mit der Hand die zerfetzte Brust der Heiligen bedeckt, und die andere auf der Schüssel die ausgerissenen Brüste hält, die der Sultan, der den Befehl zu dem



Tiepolo, Die Anbetung der Könige.
München.

Lustmord gegeben hat, wollüstig betrachtet. Auch das zweite Berliner Bild mit der badenden Bathseba hat noch gewisse barocke Schweren. Wenn der grazile Körper der Bathseba nicht wäre, könnten die massig majestätischen Gestalten der Dienerinnen an Veronese denken lassen. Der Feinheit des Rokoko aber entspricht die koloristische Haltung. Namentlich der weiße Bademantel, den die eine Dienerin ausbreitet, gibt dem Bild einen Silberklang, wie ihn nur die zartesten Werke Watteaus haben. Und so wundervoll apart diese Farben sind, das, was in anderen Bildern Tiepolos am meisten der Erinnerung sich einprägt, ist doch der Frauentypus. Nur eine uralte, überreife, dem Sterben nahe Kultur konnte solche Wesen hervorbringen, in denen königliche Würde und leidende Blasiertheit, raffinierte Sinnlichkeit und orientalische Verträumtheit, bleiche augenumränderte Müdigkeit und zitternde Lebenslust zu so unwiderstehlichem Charme sich verweben. Kann man eine zartere Frauenschönheit sich denken als jene Therese, die mit der Dornenkrone auf dem Haupt, das Kruzifix



Tiepolo, Die hl. Empfängnis. Madrid, Prado.

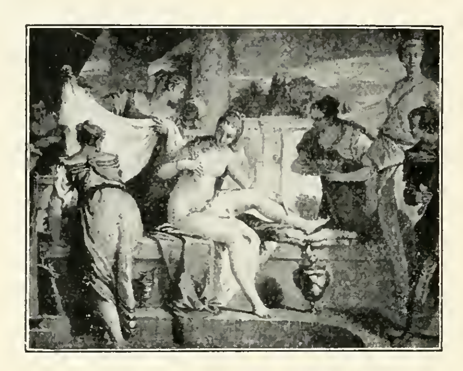

Tiepolo, Die hl. Anna mit der Jungfrau. Detail. Venedig, Chiesa di S. Maria della Consolazione.

im Arm, ganz weiß gekleidet auf dem Madonnenbild der Jesuitenkirche zu Füßen Marias kniet? Hat jemals vorher eine Madonna so pikant geblickt wie die blasse Maria, die auf dem Rigaer Bild sich zu dem Betrachter wendet? Die Geschichte der religiösen Malerei hätte keinen Abschluß, wenn nicht Tiepolo den alten Themen noch die letzte Verfeinerung, deren sie überhaupt fähig waren, gegeben hätte. Der Hautgout der Verwesung, die fahle Atmosphäre eines schwülen und doch bleichen Herbsttages ist über seine Werke gebreitet.

Auch vor den Madrider Bildern, den letzten Palastdekorationen des Meisters, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß sie ein Ende bedeuten, daß eine uralte Kultur in Schönheit stirbt. In seinen religiösen Bildern ließ er alles, woran Jahrhunderte geglaubt hatten, in einem Feuerwerk von Esprit verpuffen. In diesen Dekorationen des Madrider Schlosses hat der Geist des Königstums von Gottes Gnaden seine letzte Verherrlichung gefunden. Noch vorher in Würzburg war Tiepolo zahm, haushälterisch und verständig. Hier als enfant prodigue verschwendet er alles Kapital, das in mühsamer Arbeit Jahrhunderte aufhäuften. Mit allen Stilen der Vergangenheit jongliert er. Veronese, der Japonismus und Byzanz — alle verfallenen Kulturen geben sich Stelldichein. Und vielleicht ist es nicht zufällig, daß er diese letzten


Tiepolo, Der Charlatan. Venedig, Pal. Papadopoli.

Werke gerade in Spanien schuf. Denn die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutet ja die Zeit, als der alte, kirchlich monarchische Gedanke allerwärts zu Grabe getragen wurde und ein Land nach dem anderen den Grundstein zu dem neuen Tempelbau legte, an dem wir noch heute arbeiten. Spanien war das mittelalterlichste Land der Welt. Also war es logisch, daß der letzte Künstler des aristokratischen Venedig gerade an den Hof des allerchristlichsten Königs flüchtete, daß seine letzten Werke jenes düstere Königsschloß schmücken, das sich noch heute wie eine Toteninsel des Royalismus aus den Fluten einer demokratisch gewordenen Welt erhebt.



Tiepolo, Nach dem Bade. Berlin, Museum.

Englands Eintritt in die Kunstgeschichte.

Man bezeichnet die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts als die Aufklärungszeit. Eine alte schöne Kultur wurde zu Grabe getragen und aus dem Chaos, gärend und brodelnd, begann sich etwas Neues, der Geist unserer Zeit zu formen. Große Schriftsteller waren die kühnen Rufer im Streit. Durch die ganz neuen ethischen und sozialen Gedanken, die sie in ihren Werken verkündeten, streuten sie die Saat aus, die 1789 reifte.

England hatte eine solche Revolution schon 1649 gehabt, als Karl I., der Gönner van Dycks, das Schafott bestieg. Im 18. Jahrhundert war es bereits ein bürgerliches Land, eine Republik mit einem König. Die Idee der konstitutionellen Staatsverfassung war durchgeführt, als auf dem Kontinent noch kaum die Gewitterschwüle der kommenden Stürme in der Luft lag. Man sollte also im England des 18. Jahrhunderts auch eine bürgerliche Kunst erwarten, eine Kunst, deren Objekt der Bürger ist, und die durch ein gewisses Nachlassen des Geschmacks ihren weniger blaublütigen Stammbaum verrät. So war es ja einst in Holland. Man sah in den ersten Bildnissen Menschen mit rauhem plebejischen Atem. Man sah in den ersten Genrebildern rohe Possen und Schwänke. Die Bourgeoisie, die plötzlich zum Mäcen geworden war, wußte zunächst noch nicht, daß die Kunst über ein eigenes großes Reich gebietet, sondern sie vermochte, sofern es nicht um Porträts sich handelte, Bilder nur insoweit zu schätzen, als sie einen ablesbaren anekdotischen Inhalt hatten.

In der Tat hebt auch die englische Malerei mit einem Erzähler an. *William Hogarth* ist überhaupt der hanebüchenste Erzähler, den die Geschichte der Kunst verzeichnet. Den Inhalt seiner Werke braucht

---

Muther, Geschichte der englischen Malerei, 1902. Meier-Graefe, Die großen Engländer, Berlin 1908. — Über Hogarth: Meier-Graefe, München 1907. — Über Reynolds: W. Armstrong, London 1900. — Über Gainsborough: W. Armstrong, London 1898. — Über Raeburn: W. Armstrong, London 1901.



William Hogarth, Selbstbildnis.
Nach einem Stich.

man kaum zu beschreiben, denn sie sind durch Lichtenbergs Kommentar zu einem Bestandteil des deutschen Schrifttums geworden. Das Einzelbild genügte ihm selten. Er vereinigt mehrere zu Zyklen, damit seine Erzählungen wie die Kapitel eines Buches sich abrollen. Schon 1731 ließ er die sechs im Original nicht erhaltenen Bilder zum Lebenslauf einer Dirne erscheinen — die Geschichte eines Bauernmädchens, das als Dienstmagd beginnt und im Bordell endet. 1734 folgte der „Lebenslauf eines Wüstlings“, 1745 „Mariage à la mode“. Den Zyklus „Fleiß und Faulheit“ von 1747 — die Geschichte zweier Freunde, von denen der Ungeratene als Mörder, der Strebsame als Lordmayor von London endet — ließ er in Kupferstichnachbildungen geradezu als bildliche Wochenpredigt an das Volk verteilen. Während ein Maler aus dem Zusammenklang farbiger Massen die Anregung zu koloristischen Harmonien schöpft, fühlte Hogarth sich lediglich als Interpreten literarischer Gedanken. Er wollte bessern und bekehren, rieb sich zufrieden die Hände, wenn er durch seine Werke erreichte, daß ein gefallenes Mädchen sich besserte oder ein Whiskysäufer Temperenzler wurde. Man denkt an die Apostel der Heilsarmee, die am Sonntagnachmittag in den Londoner Straßen predigen und nach Schluß des Sermons den Leuten gedruckte Traktate in die Hand geben.

Hogarth war in diesem moralisierenden Zug, der durch seine Werke geht, ein echter Engländer jener Jahre. Denn das old merry England von früher schickte gerade damals sich an, ein stubenreines, sittenstrenges Land zu werden. Die Freiheit, die in der großen Revolution von 1649 erkämpft worden war, hatte zur Libertinage geführt. In unflätiger Roheit hatte man die Flegeljahre des demokratischen Ge-



William Hogarth, Aus dem „Leben einer Dirne“.
Nach einem Stich.

dankens durchlebt. Dem sollte nun Einhalt geboten werden, und statt durch Polizeimaßregeln wurde es auf pädagogischem Wege versucht. Die ganze Literatur von damals ist Moralpredigt. Auf der Bühne wurden nur Stücke gegeben, die mit der Belohnung der Tugend und der Bestrafung des Lasters enden. Moralisierende Wochenschriften, wie der Tatler und der Guardian, schossen wie Pilze aus dem Boden. Üb' immer Treu und Redlichkeit, Töte nicht, Betrüge nicht, Ehre Vater und Mutter — das ist der Inhalt aller Romane. Auch von der Kunst lehrte Shaftesbury — gerade so wie es in Frankreich später Proudhon in seinem Buch „Du principe de l'art et de sa destination sociale" getan hat —, sie müsse an diesen pädagogischen Bestrebungen sich beteiligen. Nur wenn sie mitkämpfe für die ernsten Ziele des Zeitalters, könne sie aus einem Luxuskraut, einem wertlosen Spielzeug, wie sie es in Ländern aristokratischer Kultur gewesen sei, zu einer nützlichen Küchenpflanze im Gemüsegarten eines gut bürgerlichen Staatswesens werden.

Hogarth war also Moralist ganz im Sinne der Literaten. Doch um so mehr überrascht, daß er gleichzeitig ein Künstler war, der auch denjenigen, die sich für den Inhalt seiner Philippiken nicht im geringsten interessieren, sehr viel zu sagen hat. Man steht vor der merkwürdigen Tatsache, daß die junge englische Malerei, rein künstlerisch betrachtet, durchaus nicht als ein plebejisches Erzeugnis, sondern als Produkt einer fast überreifen Kultur sich darstellt. Wie kommt das? Warum blieb einer Malerei, die jung auf den Schauplatz trat, doch alles jugendliche Stammeln, alles barbarische Fehlschlagen erspart? Warum steht sie gleich bei ihrer Geburt fertig und ausgewachsen da — so wie Minerva mit Helm und Lanze aus dem Haupte des Zeus hervorsprang?

Nun, man darf nicht vergessen, obwohl der Stammbaum der englischen Kunst nicht alt ist, obwohl sie noch stumm war in den Jahren, als Italien, Deutschland und die Niederlande ihre großen Blüteepochen erlebten, hatte es ein importiertes Kunstleben doch schon lange gegeben. Die feinsten Erzeugnisse der ausländischen Kunst waren seit Jahrhunderten gesammelt worden. Heinrich VIII. steht unter den Kunstmäcenen des Cinquecento in erster Reihe. Nachdem er versucht hatte, Raffael, Tizian und Primaticcio zur Übersiedelung nach England zu bewegen, fand er in Holbein bekanntlich den Mann, den er brauchte. Und Holbein ist der Stammvater einer riesigen Porträtistendynastie geworden. Es arbeiteten nach ihm in England von Deutschen: Gottfried Kneller aus Lübeck und der Westfale Peter Lely; von Franzosen: Rigaud, Largillière und Jean Baptiste Vanloo; von Niederländern: in erster Linie van Dyck, ferner Jost van Cleve, Lucas

de Heere, Willem Honthorst, Cornelis Ketel, Michel Mierevelt, Antonis Mor und Daniel Mytens. Einige reisten ab, wenn sie ihre Aufträge erledigt hatten, andere blieben und wurden Hofmaler. Allein von van Dyck sind mehr als 200 Bildnisse in den englischen Sammlungen.

Aber auch an „großer Kunst" hat es nicht gefehlt. Denn Karl I., der Freund des van Dyck, war einer der begeistertsten Sammler seiner Zeit. Durch die Vermittlung von Rubens erhielt er die Raffaelschen Kartons. Er erwarb die Galerie des Herzogs von Mantua mit Bildern von Mantegna, Giulio Romano und Correggio. Philipp von Spanien schickte ihm Werke von Tizian und Tintoretto. Bei seinem Tode soll seine Sammlung 200 Nummern, darunter die ersten Namen der Kunstgeschichte, enthalten haben. Dem König folgte der Adel. Der Graf von Arundel sammelte Antiken. Der Herzog von Buckingham kaufte 1625 für eine riesige Summe die Privatsammlung von Rubens, darunter 13 Bilder von Rubens selbst, 19 von Tizian, 13 von Veronese, 17 von Tintoretto, 3 von Leonardo und 3 von Raffael. Also eine Tradition war da. Und aus diesem Umstand, daß in England die Sammlertätigkeit der Kunst vorausging, erklärt sich die auf den ersten Blick befremdliche Tatsache, daß die englische Malerei nie eine Jugend hatte, sondern gleich anfangs von dem Geschmack der alten großen Epochen durchtränkt war.

Hogarth wirkt gewiß wie ein derber Naturbursche neben den gezierten, zimperlichen englischen Malern von heute. Vor keiner Zote schreckte er zurück, nur Flüche und hanebüchene Schimpfworte führte er im Munde. Seine Werke sind ein wildes Potpourri von Ehebruch, Alkoholismus und Beamtenbestechung. Sein Lachen ist breit, sein Benehmen roh. Brutal und beißend, von unanständiger Deutlichkeit, trägt er in den dicksten Farben auf. Die dümmsten Extravaganzen der Mode, Buckel, Schmerbäuche und knollige Nasen, auch die allerdümmsten Episoden dienen ihm dazu, das Burleske der Szenen zu steigern. Doch mit ähnlichen Mitteln haben auch Frühere, wie Brueghel und Steen, gearbeitet, und es wäre ungerecht, nicht anerkennen zu wollen, daß Hogarth rein künstlerisch auf gleicher Höhe mit diesen steht. Er schürzt nicht nur wie ein gewiegter Dramatiker den Knoten, er ist auch ein Charakterzeichner ersten Ranges. Seniler Stumpfsinn und protziger Dünkel, augenverdrehende Heuchelei und animalische Sinnlichkeit sind mit festen, sicheren Strichen gegeben. Und nicht nur in der Mimik ist er Meister. Er beherrscht den ganzen Organismus dieser derben, in den tollsten Verrenkungen sich bewegenden Körper. Er hat eine Gebärdensprache, die dem Betrachter sofort den ganzen Inhalt der dargestellten Szenen verdeutlicht. Last not least

— er ist Maler. Die vielen klassischen Bilder, die in seiner „Heirat nach der Mode“ die Zimmer des heruntergekommenen Marquis schmücken, wirken in dieser Umgebung sehr unwahrscheinlich. Der Herr brauchte nicht ins Schuldgefängnis zu gehen, wenn er so viele Meisterwerke von Tizian, Raffael, Paul Veronese besäße. Aber die Anleihe, die hier bei den Galerieveduten des Teniers gemacht ist, zeigt gleichzeitig, wer der künstlerische Mentor Hogarths war. Dem David Teniers, dessen beste Bilder in England sind, hat er seinen Farbengeschmack zu danken. Nie verletzt bei Hogarth ein greller, ein roher Ton. Die roten und blauen Fräcke, die weißen und gelben Kleider der Damen, alles ist auf schöne, altmeisterlich vornehme Harmonien gestimmt: nicht nur in dem Zyklus „Mariage à la mode“, der die Nationalgalerie schmückt, sondern auch in dem Leben des Wüstlings und in den Wahlbildern, die man im Soane-Museum betrachtet. Hogarth hat Kultur: ein Geistesverwandter des Jan Steen, hat er nicht nur Philippiken geschrieben, sondern auch gute Bilder gemalt. Und wenn er nicht als Moralprediger, sondern nur als Maler auftritt, steht er überhaupt den Größten der Vergangenheit zur Seite. Namentlich die Bildnisse seiner Dienstboten, seiner Schwester und der Schauspielerin Miß Fenton sind als psychologische Analysen erstaunlich, sowie von einem tonigen Zauber, der sie den besten Werken der alten Klassiker gleichstellt. Man denkt an Rubens, so breit und geistvoll sind diese Batisthauben und dekolletierten Schultern, diese Spitzen und Fichus gemalt. In dem Porträt des Simon Fraser erschreckt er fast durch das intensive Leben, das er in den Kopf, die demonstrierenden Hände legt, stimmt aber gleichzeitig das Buch und die Manschetten mit dem dunklen Tuchrock und dem Ton des Hintergrundes zu würzig herber,


William Hogarth, Aus: „Mariage à la mode“. London, Nationalgalerie.


William Hogarth, Bildnis des Simon Lord Lovat. London, Nationalporträtgalerie. Nach einem Stich.


William Hogarth, Das Crevettenmädchen.
London, Nationalgalerie.

braunweißer Harmonie zusammen. Ja, das Bild des Crevettenmädchens ist so hingefegt, auch in seiner braungrauen Harmonie so seltsam, daß nur die letzten Werke des Frans Hals — etwa die Hille Bobbe und der Flötenspieler — eine Parallele darbieten. Ein kultivierter Amateurgeschmack spricht, der zwar nichts mit dem gleichzeitigen Rokoko, doch um so mehr mit den großen Epochen des Barock gemein hat.

Ganz ebenso mischt sich in den späteren englischen Bildnissen Neues und Altes. Man sieht zunächst deutlich, wenn man durch die Säle der National-Portrait-Gallery geht, daß ein neuer Menschenschlag zu dominieren beginnt. Freundlich feine Minister, galante zierliche Erzbischöfe, duftende anmutige Marquis, die mit eleganter Leichtigkeit sich auf dem Boden des Parketts bewegen und deren weiße Stirn kein ernster Gedanke trübt, sind auf den gleichzeitigen französischen Bildnissen dargestellt. Alle sind heiter und lebenslustig, von entnervter effeminierter Eleganz. Alle haben das stereotype Lächeln der anerzogenen Höflichkeit auf den Lippen; alle die welken, zarten, blassen Gesichter von Männern, die mehr im Salon als im Freien leben, deren kostbare Toilette nicht für Jagd und Sport, für Wind und Wetter gemacht ist, die nicht zu Fuß, nur im Wagen und in der Sänfte sich bewegen. Selbst bei Bürgerlichen ist Kleidung und Haltung durchaus aristokratisch. Das Vornehme, Lächelnde, Gepuderte, Kokette des Marquis ist auch für sie maßgebend. Die Gelehrten sogar verleugnen den Beruf. Nicht auf dem Katheder oder im Studierzimmer, redend oder arbeitend sind sie dargestellt. Kein Buch, keine Tinte, keine Feder ist in der Nähe. Diplomatengesichter haben sie. Von verbindlichem Lächeln ist der Mund umspielt. Nicht den Fachmann, nur den abgeschliffenen Weltmann wollen sie zeigen.


William Hogarth, Des Künstlers Dienerschaft.
London, Nationalgalerie.

In England begann gerade damals der große literarische Aufschwung. Gibbon hatte sein Geschichtswerk, Burke die Juniusbriefe und die Ideen über das Schöne, Sterne Tristram Shandy und die Empfindsame Reise, Johnson sein Wörterbuch, Fielding die Geschichte des Tom Jones, Smollet „Peregrine Pickle" geschrieben. Richardson, der Verfasser der Clarissa, hatte den Gipfel seiner Volkstümlichkeit erreicht, Oliver Goldsmith den Vicar of Wakefield vollendet; Garrick, der Schauspieler, stand auf der Höhe seines Ruhms. Solche Schriftsteller- und Künstlerbildnisse sind also unter den Werken der National-Portrait-Gallery in London besonders zahlreich, und kein Band verknüpft diese neuen Menschen mehr mit den feinen Herren von ehedem. Tintenfaß, Federkiel und Buch, die man früher verbarg, sind das Vademekum eines jeden. Da hält einer sein Manuskript dicht vor die kurzsichtigen Augen und umkrallt mit nervösen Fingern den Bleistift. Dort schreibt einer, eine dicke Hornbrille auf der plebejischen, mit Warzen übersäten Nase; das grüne Brillenfutteral liegt auf dem Tisch daneben. Ein dritter blickt auf, taucht mechanisch die Feder ein oder blättert hastig in einem Buche. Nicht mehr mit Ringen sind die Hände geschmückt und nicht von Spitzenmanschetten umschlossen. Es sind Arbeitshände, oft mit Tinte beschmutzt, mit breiten, ungepflegten häßlichen Nägeln. Die meisten sind fett; denn sie haben keine Zeit mehr, in die Reitschule, in die Fechtbahn zu gehen. Es fehlt ihrem Körper die Gymnastik, er ist am Schreibtisch verknöchert, ist schwerfällig ungelenk und plump geworden. Desto imposanter ist die Stirn. Augen, die nicht mehr an fêtes champêtres denken, sondern über die Rätsel des Daseins grübeln, blicken unter dicken, buschigen Brauen hervor.

Oder Parlamentarier, reiche Kaufleute, wettergeprüfte Seebären, Geistliche, Militärs sind dargestellt: auch sie in nichts den blassen gepuderten Aristokraten des ancien régime ähnlich, sondern ein Geschlecht von derberem Knochenbau und weniger feinen Zügen: manche Gesichter roh und aufgedunsen, die Nase plump, der Blick von kalter Entschlossenheit, die breitbeinige Haltung voll selbstbewußter Würde und vierschrötigem, plebejischem Stolz. Da steht ein General grobklobig, feist, breitschultrig mit gerötetem Fleischergesicht, der brutale Kraftmensch; dort ein Prediger, kurz und stämmig, mit blühender Gesichtsfarbe und energischem Blick. Nirgends gibt es lächelnde Anmut, feingezeichnete Nasenflügel, weiße Hände und zierliche Eleganz. Tauchen neben den Bürgerlichen zuweilen knorrige Landbarone auf, so hat auch ihnen das Plebejertum schon etwas von seiner derben vollblütigen Lebenskraft abgegeben. Selbst die Gewandung — das einfache dunkle Tuch, das an die Stelle von Samt und Seide getreten — verkündet den Anbruch einer neuen Zeit.

Ganz neue Typen werden auch auf den Damenbildnissen bemerkt. Für das französische Rokoko waren am bezeichnendsten die Pastellbildnisse jener galanten Damen, die durch ihren Esprit und ihre Schönheit die Vergnügungen der vornehmen Lebewelt würzten. Solche Damen kommen auf den englischen Bildnissen nicht vor. Soweit es um Unverheiratete sich handelt, sind es entweder Schauspielerinnen, die in ernster Arbeit sich ihre Stellung im Leben erobert haben, oder Schriftstellerinnen, in ihrer zerebralen Blaustrümpfigkeit das gerade Gegenteil jener Damen des Rokoko, die so ganz Weib, so ganz Körper waren. Doch auch die Verheirateten unterscheiden sich von ihren französischen Schwestern. Die Französin ließ sich darstellen umflossen von Kerzenglanz. Man denkt, wenn vom Rokoko gesprochen wird, an grau gepudertes Haar, in dem Diamanten funkeln, an dekolletierte Schultern und duftige Spitzenkleider, an Fächer und Stöckelschuhe. Die Engländerin läßt sich in ihrer Häuslichkeit malen. In einfachem Hauskleid sitzt sie im Zimmer, das Körbchen mit der Näharbeit steht daneben. Oder sie hat sich, einen großen Strohhut auf dem Kopf, im Garten niedergelassen mit einem Roman auf den Knien. Namentlich: sie ist nicht nur schöne Frau, sie ist auch Mutter. Die französische Aristokratin kümmerte sich um ihre Kinder wenig. Soweit sie nicht ihre Erziehung in der Pagerie oder im geistlichen Stift erhielten, waren sie dem Hausmeister oder der Bonne anvertraut. Die Engländerin hat ihre Kinder um sich. Sie schmiegen sich an sie, wenn sie auf der Gartenbank sitzt. Sie spielen mit dem Hündchen, sie kommen über den Rasen dahergetollt. Und sie sind wirkliche Kinder. Sie tragen lose Kleider, die ihrem Körper freie Bewegung erlauben, nicht mehr die Staatsgewänder, in denen auf den älteren Bildnissen die Kinder so feierlich aussehen, als ob sie gar keine Kinder, sondern Miniaturausgaben Erwachsener wären.

Das sind die Dinge, die man an den englischen Bildnissen des 18. Jahrhunderts als neu empfindet. Doch andererseits hieße es die Wahrheit fälschen, wenn man behaupten wollte, daß der Eindruck der Werke nicht doch derjenige einer unsagbar aristokratischen Noblesse ist. Es erklärt sich das nicht nur daraus, daß außer den Parlamentariern, Kaufleuten und Schriftstellern doch auch sehr viel Angehörige des Hochadels dargestellt sind. Es erklärt sich namentlich daraus, daß die Auffassung der Bildnisse eine durchaus nicht bürgerliche ist, sondern daß die Persönlichkeiten durchweg denen angenähert sind, die wir aus den Bildnissen der Renaissance- und Barockmeister kennen. Man vergegenwärtige sich nur: Gute Porträts von heute suchen die Charaktere zu packen. Sie stellen Menschen vor Augen, die sich so unbefangen geben, als hätten sie kaum geahnt, daß der Blick eines

Malers auf ihnen ruhte. Diese Ziele lagen den englischen Bildnismalern so fern wie möglich. Sie malen nur die schöne Pose, die bedeutsame Geste. Man kann genau angeben, warum jede Figur so und nicht anders steht. Nie werden Menschen gezeigt, die wirklich arbeiten oder nachdenken, musizieren oder spielen. Nein, es wird immer nur die Pose des Nachdenkens und die Pose der Arbeit, die Pose des Spielens oder des Musizierens gemalt. Noch weniger wird versucht, dem Milieu ein persönliches Cachet zu geben, die Leute in einer wirklichen Landschaft, einem wirklichen Innenraum zu zeigen. Nein, alles ist uniform. Die Dargestellten mögen tun was sie wollen, sie mögen arbeiten oder spielen, alt oder jung sein — die Kulisse, von der sie sich



Reynolds, Selbstbildnis.
London, Akademie.



Reynolds, Nelly O'Brien.
London, Sammlung Wallace.

abheben, ist immer die gleiche, sei es, daß man auf eine Parkterrasse, eine Säulenkolonnade oder auf antike Ruinen blickt.

Joshua Reynolds hat diesen Stil aus den Werken der alten Klassiker exzerpiert. Man könnte, wenn man wollte, leicht beweisen, daß er ein wirklich großer Künstler nicht war. Denn man pflegt es ja Lenbach als Schwäche anzurechnen, daß er seine Modelle immer durch die Brille eines alten Klassikers ansah. Reynolds hat das gleichfalls getan. Rein kunstgeschichtlich betrachtet, gehört er dem 16. und 17. Jahrhundert, der Renaissance und dem Barock weit mehr als seiner eigenen Epoche an. Tizian und Tintoretto, Rubens, zuweilen auch Rembrandt stehen hinter ihm und flüstern ihm ins Ohr, wie das Modell zu setzen, die Farbe zu kombinieren, der Hintergrund anzuordnen und der Pinsel zu führen sei. Sieht man ab von gewissen Gelehrten- und Kinderporträts, die daran erinnern, daß seine Tätigkeit mit dem literarischen



Reynolds, Gräfin Spencer mit Sohn.
Sammlung Spencer.



Gainsborough, Bildnis der Mrs. Sheridan
und Mrs. Tickell. Dulwich.



Reynolds, Bildnis des Lord Heathfield.
London, Nationalgalerie.



Gainsborough, Mrs. Siddons.
London, Nationalgalerie.

Aufschwung in England und mit dem Auftreten Jean-Jacques Rousseaus zusammenfiel, so findet man kaum ein Motiv, das nicht schon durch die Meister des Barock seine klassische Ausprägung gefunden hätte. Das mit dem General, der an seinem Pferde lehnt, ist ebenso uralt wie das mit der Säule und dem bauschigen Vorhang, vor denen seine Menschen so würdevoll repräsentierend stehen. Die klassische


Gainsborough, The Blue Boy.
London,
Sammlung Herzog von Westminster.

Kunst, die er aus dem FF kannte, war ihm ein riesiges Lexikon, das er nur nachzuschlagen brauchte, um bei jeder Aufgabe sofort zu sehen, wie sie von den Alten gelöst war. Aber freilich, er spricht die Sprache der Klassiker, ohne daß sie in seinem Mund wie Phrase wirkt. Er war nicht nur ein Gelehrter, ein sehr gebildeter, weitgereister Mann, der mit Verständnis vieles gesehen hatte, er war auch ein Künstler, der das, was er entlehnte, mit neuem, starkem Lebensblut füllte. So muß er kunstgeschichtlich als das seltsame Phänomen eines Mannes gefeiert werden, bei dem Eklektizismus sich fast zum Genie erhob.

Gainsborough wirkt ursprünglicher. Man könnte sagen: neben Reynolds dem Denker steht er als zarter Poet. Was dort Willenskraft war, ist hier Fühlen. Ihn als Originalgenie zu feiern, geht aber gleichwohl nicht an. Obwohl er, da er England nicht verließ, Werke der alten Meister nicht in so großer Zahl wie Reynolds gesehen hat, mußte er einem dieser Alten doch auch zu Hause auf Schritt und Tritt begegnen, wenn er im Buckingham-Palace die Bilder der Prinzessinnen und Prinzen malte. Van Dyck, der Hofmaler Karls I., wurde sein angestauntes Ideal. Der weiche, feminine Zug dieses Künstlers kam seinem eigenen Naturell entgegen. Die Farben, die Gainsboroughs Werken neben den sonoren des Reynolds einen so aparten, kühlen Silberton geben — sein Weiß, sein Perlgrau, sein blasses Blau, sein Zitronengelb und helles Rosa —, entsprechen vollkommen denen, die van Dyck in den Bildnissen seiner englischen Epoche wählte. Mit diesem van Dyckschen Einschlag hat sich dann das, was im 18. Jahrhundert Zeitstimmung war, was in der Luft des Rokoko lag, sehr apart verbunden. Man weiß beim Blue Boy nicht recht, ob er von einem Prinzen des van Dyck oder von dem Pierrot Watteaus abstammt. Doch


Gainsborough, Die Töchter des Malers.
London, Nationalgalerie.

man fragt auch nicht. Die ganze Erscheinung dieses jungen Menschen, der in seinem blauen Kleid vor der graubraunen Landschaft steht, ist von so berückendem Adel, daß man an den Stammbaum seiner blaublütigen Schönheit gar nicht denkt, sondern glaubt, einem Künstler, der ein Herrgott war, sei hier eine Schöpfung aus dem Nichts heraus gelungen. Auch manche andere Bildnisse, wie das der Mrs. Siddons, der Mrs. Sheridan und das Gruppenbild seiner Töchter, gehören zu jenen seltenen Werken, die gar kein Ergebnis logischen Nachdenkens, sondern Inspirationen eines schönen Augenblicks zu sein scheinen.

Von den übrigen, die damals in Großbritannien arbeiteten, hat nur noch der Schotte *Henri Raeburn* seine eigene Note. Er ist handfester



Gainsborough, Landschaft. London, Nationalgalerie.

als die Engländer, resoluter in den Farbenkontrasten, energischer in der Pinselführung. Mit dem Bewußtsein, daß solche Vergleiche nie ganz stimmen, könnte man sagen, daß er sich zu Gainsborough ebenso wie Frans Hals zu van Dyck verhält. Die anderen haben sich als kleinere Planeten um die große Sonne Reynolds bewegt. Selbst der gewiegteste Kunstkenner dürfte in Verlegenheit kommen, wenn er sagen sollte, welches die unterscheidenden Merkmale von *Beechey, Opie* und *Hoppner, Romney* und *Lawrence* sind. Manchmal gelingt ihnen ein großer Wurf, wie er beispielsweiße Lawrence glückte, als er sein Bildnis der Miß Farren schuf; häufiger stehen ihre Werke an der gefährlichen Grenze, wo die Schönmalerei in schlechtem Sinne beginnt, wo das Reizende ins Süße, das Distinguierte ins Leere umschlägt. Reynolds hatte, die alten Meister exzerpierend, das Nachschlagebuch

zur Anfertigung wirkungsvoller Bildnisse abgefaßt, und die Art, wie sie dieses von Reynolds festgestellten Vokabulars sich bedienen, ist eine so unpersönliche, immer sich gleichbleibende, daß der einzelne ganz hinter dem Rezept verschwindet.


Thomas Lawrence, Miß Farren.
New York, Pierpont Morgan.

In diesem ewigen Gleichklang liegt die Schwäche der englischen Bildniskunst, doch vielleicht auch das, was an ihr groß ist. Denn man darf eben nicht vergessen: indem die modernen Maler sich bemühen, jede Aufgabe in mehr individuellem Sinne zu bewältigen, finden sie manchmal eine überraschende Lösung, während sie in anderen Fällen sich mit verblüffendem Ungeschick verhauen. Den Engländern blieb dieses fortwährende Suchen und unsichere Herumtasten erspart. Die Frage, wie ein gutes Bildnis zu malen sei, war nicht dem Zufall, dem Spürsinn des einzelnen überlassen, denn die Schablone, das Klischee war da. Die Toilette, die die Leute anzuziehen hatten, die Pose, die sie annehmen mußten, und das Theater, auf dem sie ihre Rolle spielten, stand von vornherein fest. Und indem man mit diesen in ihrer Wirksamkeit ausgeprobten Dingen geschickt hantierte, gelangte man vom Schema zum Stil. Es kommt nicht vor, daß ein zufälliger Treffer mit ganz mißlungenen Arbeiten wechselt, sondern gewisse, nie versagende Tricks sind Gemeingut aller. Ein Geschmack, der aus guten Traditionen stammt, ist selbst minderen Talenten so zur zweiten Natur geworden, daß sie gar nicht anders können, als unweigerlich Geschmackvolles hervorzubringen.


Romney, Lady Hamilton als Bacchantin.
London, Nationalgalerie.

Dazu kommt noch ein Zweites. Unseren Malern von heute, ganz besonders den guten, fehlt der Verkehr in der vornehmen Gesellschaft. Weltferne Arbeiter, in ihrem Milieu dahinlebend, glauben sie, in Bildnissen ihr Bestes zu geben, wenn sie von dem berichten, was der Tag gerade an neuen impressionistischen oder sonstigen Problemen aufwirft. Als ob eine noch so interessante Lichtstudie oder ein

noch so interessantes Stilleben ein Bildnis wäre. Im 18. Jahrhundert hatte sich diese unglückselige Trennung von Kunst und Leben noch nicht vollzogen. Der Gegensatz zwischen den Claude Lantiers und den Fagerolles war noch nicht ausgeprägt. Ein Maler der Gesellschaft brauchte nicht notwendig ein Faiseur zu sein. Das Haus des Junggesellen Reynolds bildete einen der gesellschaftlichen Mittelpunkte Londons. Lawrence hat als Gleicher unter Gleichen mit der hohen Aristokratie ganz Europas verkehrt. Die Maler kannten also ihr Thema. Und da sie in der Welt, deren künstlerische Interpreten sie sein sollten, gesellschaftlich heimisch waren, vermochten sie die große Allüre des Salons auch so wundervoll zu treffen, ganz wie einst in den Werken des Hofmarschalls Velazquez sich der Geist des Royalismus in so unverfälschter Echtheit ausprägte.

Ein Drittes, was die Engländer aus den Bildnissen der Barockmeister lernten, ist die dekorative Großzügigkeit der Werke. Man sieht hier deutlich, daß jede Kunst gleichsam an den Mängeln ihrer Vorzüge leidet. Denn es ist ja gar kein Zweifel, daß moderne, impressionistische Bildnisse in ihren frischen, vibrierenden Tonwerten bei der Einzelbetrachtung viel prickelnder als diese altenglischen wirken. Doch andererseits sind sie darin im Nachteil, daß sie eine dekorative Wirkung niemals erzielen, sondern von weitem betrachtet nur ein helles, goldgerahmtes Chaos sind. Die Stärke der Engländer, auch wenn sie sonst gar nicht stark sind, liegt in dem unfehlbaren Takt, mit dem sie die Gesetze raumschmückender Kunst befolgen. Nichts Kleinliches, undeutlich Verschwommenes gibt es. In klaren, schön geschwungenen Linien, in harmonischen, auch für die Fernsicht wirksamen Farbenkomplexen bauen ihre Werke sich auf. Und nicht nur die Silhouette der Figuren ist von großzügiger Geschlossenheit, nicht nur die Gesten sind von dekorativ ausdrucksvoller Rhythmik, sondern auch für die Hintergründe war nicht der naturalistische, nur der dekorative Gesichtspunkt maßgebend. Man kann es sehr billig finden, daß die nämlichen Versatzstücke — Postamente, bauschige Vorhänge und Parkprospekte — unveränderlich wiederkehren. Man kann daran Anstoß nehmen, daß die Figuren nie in einer Landschaft, in einem Zimmer, sondern immer nur vor einer Kulisse sitzen. Man kann sich des Böcklinschen Wortes erinnern: Auf einem Mädchenporträt muß schon die Landschaft die Stimmung des Frühlings suggerieren, und kann dann Manier darin sehen, daß die Engländer selbst bei Kinderporträts nur braune Herbstbäume kennen. Aber daß sie diese Requisiten aus sehr guten Gründen verwendeten, muß man trotzdem zugeben. Das Auge gleitet gern über die unmöglichen Draperien, Säulen und verschnörkelten Bäume, weil sie trotz ihrer Unnatur in so

amüsanter Arabeske die Figuren umspielen. Man fühlt, die schöne Fleckenwirkung, die harmonische Balance heller und dunkler Flächen, die allen diesen Bildern einen so effektvoll dekorativen Wohlklang gibt, wäre auf andere Weise kaum zu erzielen gewesen.

Dekorative Wirkung, das heißt aber gleichzeitig auch Feierlichkeit. Die Bildnismalerei der Gegenwart hat ihre schönsten Erfolge auf dem Gebiete des intimen realistischen Porträts erzielt. Und es ist ja das natürliche Feld der Porträtmalerei, das sie nicht ohne Schaden verlassen würde. Doch es ist nicht das einzige. Man könnte mit einer gewissen Berechtigung auch die Ansicht vertreten, daß es gar nicht Aufgabe eines Kunstwerkes sei, die gewöhnliche Werktagsnatur zu schildern, was in bescheidenem Maße auch die Photographie zu leisten vermag, sondern daß es die höhere Mission zu erfüllen habe, auch ein wenig Schönheit und Feststimmung in unser Leben zu tragen. Von solchen Erwägungen gingen diese Engländer aus. Wenn es irgendwie möglich war, haben sie das Irdische ins Überirdische zu transponieren gesucht, aus ihren Damen Göttinnen, Grazien und Musen gemacht. Das heroisierte Porträt stand im Mittelpunkt ihres Schaffens, weniger weil die Mythologie, als weil ein sehr erklärlicher Durst nach Schönheit mitsprach. In bourgeoisen Kulturen können solche Bestrebungen nun leicht ins Komische fallen. Schon Adrian van der Werff ist gescheitert, als er holländische Kaufmannsfrauen mit der Etikette Juno, Minerva oder Hebe versah. Immerhin ist es nur eine Taktfrage, zu entscheiden, wo eine solche Transponierung möglich ist, und wo sie lächerlich sein würde. Und in gewissen englischen Bildnissen, auf denen Damen in Wolken thronen oder Musidora und Terpsichore, Diana und Flora spielen, ist das Problem des stilisierten Porträts noch mit großem Geschmack gelöst. So falsch es wäre, aus den Werken eine Ästhetik zu destillieren, die außerhalb der Richtungslinie der modernen Bestrebungen liegt, ist es doch lehrreich, zu sehen, mit welcher Geschicklichkeit neue, obendrein nordische Menschen die Gedanken der Renaissance noch einmal zum Leben zu wecken wußten.

Was von den Bildnissen gilt, gilt von den Landschaften. Man sieht auch aus diesen Werken, daß England ein Land von Amateuren war, die durch den Anschluß an gute, schon geschaffene Kunst zu einer eigenen Kunst zu gelangen suchten. *Richard Wilson* hat das Ziel seines Lebens darin gesehen, der wiedererstandene Claude Lorrain zu sein. Sein Sinn ging auf das Feierliche, stilvoll Große. Der Sohn des 18. Jahrhunderts zeigt sich manchmal in dem sentimentalen Zug seiner Werke. Zerbrochene Statuen, verwitterte Sarkophage sieht man. An die Säulen eines antiken Tempels, mächtige Zeugen alter Größe, lehnt sich ein ärmliches Bauernhaus an. Doch im allgemeinen

kann man seine Bilder mit den nämlichen Worten beschreiben, die man bei Claude gebraucht. Auf der einen Seite ein majestätischer Baum, auf der anderen ein klassisches Bauwerk, zwischendurch über einen Fluß hinweg der Blick auf Bergketten — das ist das stets wiederkehrende Schema.

Gainsborough verhält sich zu Wilson wie Claude zu Watteau. Das heißt, auch über ihn muß das Urteil abgedämpft werden. Früher



Richard Wilson, Landschaft. Berlin.

pflegte man ihn den Vater der intimen Landschaftsmalerei zu nennen, der den Weg eröffnete, der zu den Fontainebleauern führt. Aber zwei Gesichter pflegt kein Mensch zu haben. Als Porträtist ist Gainsborough Rokokomeister, und so ist er es in seinen Landschaften ebenfalls. Von einer Beobachtung des Luftlebens, von einer Analyse schlichter Natureindrücke, wie später bei Constable, ist noch nicht die Rede. Die Natur behält bei ihm noch etwas arkadisch Bukolisches. Sie ist ihm nicht die Allmutter, deren Herzschlag er zu hören sucht, sondern sie ist ihm die Stätte ländlicher fêtes galantes. Man denkt nicht an Dünger, an Erdgeruch, sondern an Jasmin und Flieder. Selbst die Bäume haben noch den Rokokoschnörkel. Sie biegen, winden und neigen sich, flüstern und säuseln von Liebe. Nicht die rauhe Erde, sondern ein ätherisches Elysium wird dargestellt. Dem entspricht die farbige Haltung in ihrem zart-



George Morland, Stallbild. London, Nationalgalerie.

grauen Silberton. Auf weiche, weiße Seide ist alles gestimmt. Ein zierliches, rotseidenes Figürchen oder ein Apfelschimmel muß einen aparten Farbenfleck inmitten des silbrigen Graugrüns bilden.

Auf diesem Wege ging *George Morland* weiter. Den hat man den größten Tiermaler des 18. Jahrhunderts genannt. Doch an Troyon und Zügel darf man auch vor *seinen* Werken nicht denken. Morland ist gleich Gainsborough ein Rokokomeister. Nur weil die silbrige Tonsymphonie ihn reizte, hat er seine weißbraungefleckten Hunde oder seine Stallbilder mit den perlgrauen Schimmeln gemalt. Und ebenso ästhetisch wie in den Salonstücken Lancrets sind auch die Figürchen,



George Morland, Das Stalltor. Glasgow.

die er in diese Landschaften setzt. Junge Männer in der ritterlichen Tracht der Wertherzeit gehen, von einer schwarzweißen Dogge begleitet, auf die Jagd. Damen in duftigem Sommerkleid sitzen mit ihren Kindern im Teegarten oder träumen, den Roman auf dem Schoße, an einem stillen Weiher. Wäschermädchen, schön wie das Schokoladenmädchen Liotards, stehen lächelnd an ihrem Kübel. Es ist eine kleine, aparte, ästhetische Welt, die sich aus hellblauen Bändern und riesigen gelben Strohhüten, aus weißen Häubchen und weißen Schürzen, rosa Seidenkleidern und dekolletierten Schultern zusammensetzt. In der Luft flattern noch die weißen Tauben des Rokoko. Durch die Bäume hindurch schimmern die perlgrauen, strohgedeckten Bauernhäuser Bouchers. Kurz, eigentlich neue Ziele vermochten die englischen Maler ihren Genossen auf dem Kontinent nicht zu zeigen, da ihre

Kunst wirklich neue Werte nicht enthielt. Eher kann man sagen, daß die retrospektive Richtung, die um 1750 begann, ihren Ursprung in England hat. Das aristokratische, zierliche Rokoko entsprach nicht mehr den Bedürfnissen einer mehr und mehr bürgerlich werdenden Welt. Daher lag es nahe, daß man nach Anknüpfungspunkten bei älteren, vollblütigeren, stärkeren Zeiten suchte. Reynolds hatte einmal geschrieben: „Es gibt nur eine Eingangspforte zum Studium der Natur, und den Schlüssel dazu haben die alten Meister.“ Diese Worte enthalten das Glaubensbekenntnis einer Zeit, die zunächst nicht mehr vorwärts ging, sondern rückwärts schaute, einer Zeit, die, um selbständig stehen zu lernen, erst an die Vergangenheit sich anlehnen mußte.

Die Aufklärungszeit in Deutschland.

Auf dem Kontinent waren die Kämpfe, die England schon im 17. Jahrhundert gehabt hatte, erst noch durchzukämpfen. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde also eine Zeit des Sturmes und Dranges. Auf allen Gebieten des Geisteslebens wird der Vergangenheit der Krieg erklärt und nach Neuem gesucht.

Literarisch übernahm Deutschland die Führung. Das Schrifttum sucht zunächst die Grundlage für eine neue bürgerliche Kultur zu schaffen. Die einfache Natürlichkeit der englischen Sitten wird in den Romanen als vorbildlich hingestellt. Die Dramen, die vorher nur von Königen und Feldherren gehandelt hatten, beginnen sich mit den bürgerlichen Kreisen zu beschäftigen.

Dann ein Szenenwechsel. Aus dem Pedantischen, dem Zopf, der sozialen Hierarchie sehnt man sich überhaupt „nach des Lebens Bächen, nach des Lebens Quellen hin“. Man will von vorn anfangen, schwärmt für die Menschen der Vorzeit, sucht ihnen an Kraft und verwegener Kühnheit zu gleichen. Statt seidener Schuhe trägt man Stulpenstiefel, bevölkert die germanischen Wälder mit Barden und Druiden, träumt von gotischen Domen und Rittern mit gepanzerter Faust. Auf das moralisierende Schriftstellergeschlecht folgt ein kriegerisches, das aus Blut und Eisen eine neue Welt formen möchte. 1774 erscheint Goethes Werther, eine Liebesgeschichte, doch zugleich das Manifest eines jungen Titanen, dessen Freiheitsdrang alle Scheidewände der Gesellschaft sprengen wollte. Bald darauf kommt Schiller mit jenen Erstlingswerken, die eine Kriegserklärung gegen alles Bestehende waren. „Pfui, pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert!“ ruft Karl Moor

---

Über Graff: Muther, Leipzig 1881. Vogel, Leipzig 1898. — Über Chodowiecki: v. Oettingen, Berlin 1895. Kämmerer, Bielefeld 1897. — Über Geßner: Wölfflin, Frauenfeld 1889. — Über Riedinger: Thienemann, Leipzig 1856. — Über Tischbein: Landsberger, Leipzig 1908. — Über Winckelmann: Justi, Leipzig 1866/72. — Über Mengs: Woermann, Zeitschrift für bildende Kunst 1894. — Über Angelika Kauffmann: Engels, Leipzig 1904. — Über Carstens: F. Pauli, Berlin 1876.

in den Räubern. „Stelle ich mich vor ein Heer Kerle wie euch, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen." Mit scharfer Betonung nennt sich „Fiesko" auf dem Titelblatt ein „republikanisches Trauerspiel". „Kabale und Liebe" greift mitten in die Fäulnis der Gegenwart hinein.

Dann wieder ein anderes Bild. Auf die Sturm- und Drangzeit folgt die Klassik, nach der genialischen Wildheit war es ein natürlicher Rückschlag, daß man die maßhaltende Schönheit des Griechentums als das Höchste pries. Aus dem Goethe des Werther und Götz wurde der Dichter der Iphigenie. Aus dem Schiller der Räuber wurde der Sänger der Braut von Messina und der Götter Griechenlands.

Allen diesen Wandlungen, die das Schrifttum durchmachte, ist auch die bildende Kunst gefolgt. Vorher hatte es nur eine höfische Kultur gegeben. Jeder größere oder kleinere deutsche Fürst erbaute sich sein Versailles, mochte es Nymphenburg oder Schwetzingen, Herrenhausen, Potsdam, Ludwigslust oder Karlsruhe heißen. Jetzt beginnt die Malerei mehr und mehr für die kleinen Bedürfnisse des Bürgers zu sorgen. Wie einst im Holland des 17. Jahrhunderts geht sie aus den Palästen in die Bürgerstuben über. Und da die kulturgeschichtliche Grundlage eine ähnliche war, ist es natürlich, daß verschiedene Künstler nach direkten Anknüpfungspunkten bei den alten Holländern suchten.

Den Stimmungen der Sturm- und Drangzeit entsprach es ferner, daß gewisse Bilder entstanden, die auf das Mittelalter, die nationaldeutsche Vorzeit zurückgriffen. Bodmer hatte mittelalterliche Dichtungen — Kriemhildens Rache und die schwäbischen Minnesänger herausgegeben. Goethe hatte seinen Götz geschrieben und in seinem Schriftchen über deutsche Baukunst die Worte ausgerufen: „Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamieren. Sie haben durch theatralische Stellungen, verlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge bespötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommner!" Im Zusammenhang mit dieser Sehnsucht des Zeitalters, aus dem Rokoko heraus wieder zum Starken, männlich Urtümlichen zu kommen, stand es, daß schon damals eine Richtung sich ankündigte, die das vorausnahm, was die Romantik später brachte.

Der Klassik endlich entsprach in der Kunst der Klassizismus. Denn verschiedene Ereignisse hatten ja damals die Aufmerksamkeit wieder auf die Antike gelenkt. Man hatte die beiden einst vom Vesuv verschütteten Städte Herkulanum und Pompeji entdeckt. Ein Stück der klassischen Welt ragte fast unverändert in die Gegenwart herein.

Die Ruinen von Pästum waren aufgefunden, durch Hamilton die griechischen Vasen, durch Piranesi die römischen Monumente veröffentlicht worden. 1762 erschien das große Werk von Stuart und Revett über die Altertümer von Athen. Einem Deutschen war es beschieden, der große Heros dieses antiquarischen Zeitalters zu werden. Winckelmann schrieb 1764 seine „Geschichte der Kunst des Altertums". Seine ganze Schriftstellertätigkeit war ein Hymnus auf die wiedergefundene, wiederentdeckte Antike.

Und die Gelehrten hatten sich nicht auf ihre wissenschaftliche Tätigkeit beschränkt. Sie wirkten auch agitatorisch, indem sie die Künstler ebenfalls auf das Zeitalter hinwiesen, in dem sie selbst das höchste Ideal einer ästhetischen Kultur erreicht sahen. Schon 9 Jahre vor dem Erscheinen seiner Kunstgeschichte, 1755, hatte Winckelmann seine Erstlingsschrift veröffentlicht, Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke, deren Inhalt in dem Satze gipfelte: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn möglich, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten." 1759 schrieb Geßner: „Bei den griechischen Bildhauern erlangt der Maler die sublimsten Begriffe vom Schönen und lernt, was man der Natur leihen muß, um der Nachahmung Anstand und Würde zu geben." 1766 veröffentlicht Lessing seinen Laokoon, worin er gleich Winckelmann die griechische Plastik als das nachzuahmende Ideal empfiehlt. Ebenso war Goethe seit seiner italienischen Reise von der Anschauung durchdrungen, die griechische Kunst habe das absolut mustergültige Vorbild für das Schaffen der Neuen zu sein. Ihr sei ein bestimmter Kanon, eine Reihe von Gesetzen zu entnehmen, die für die Künstler aller Zeiten maßgebend sein müßten.

Daß dieses Programm, das die großen Schriftsteller aufstellten, ein ästhetischer Irrtum gewesen sei, darf man keinesfalls sagen. Denn die Dichtung ist doch im Anschluß an die Griechen klassisch geworden. Die Iphigenie und der Tasso sind unsterbliche Meisterwerke. Und der Beweis dafür, daß es auch der bildenden Kunst nicht schadet, wenn sie zu den Göttern Griechenlands betet, wurde in den Tagen der Renaissance erbracht. Nur ist es eben keinem Zeitalter beschieden, auf allen Gebieten des Geisteslebens gleich stark zu sein. Der Menschengeist pflegt seine Kraft immer dahin zu werfen, wo er für ihre Betätigung instinktiv die besten Chancen zu finden glaubt. Beim 16. Jahrhundert, als die Möglichkeit zu einem künstlerischen Schaffen größten Stils gegeben war, hat man wirklich die Empfindung, als hätten die Besten sich auf die Kunst geworfen. Die gleichzeitigen Dichter spielen neben Raffael und Correggio, neben Michelangelo und Tizian nur eine ganz nebensächliche Rolle. In der zweiten Hälfte des



Daniel Chodowiecki, Gesellschaft im Tiergarten. Leipzig, Museum.

18. Jahrhunderts war es umgekehrt. Wer damals überhaupt etwas zu sagen hatte, nahm nicht den Pinsel, sondern die Feder zur Hand. Alle erstklassigen Kräfte tummelten auf dem Gebiete des Schrifttums sich aus. Hieraus erklärt es sich, daß eine Epoche, die literarisch ein Heldenzeitalter bedeutet, wirklich imposante, künstlerische Leistungen nicht hervorbrachte. So löblich die Absichten der Künstler waren, fehlte doch den meisten und zwar nicht nur den Schülern Winckelmanns, sondern auch denen, deren Werke die anderen Tendenzen des Zeitalters reflektieren, der göttliche Funken. Ihre originale Kraft war nicht groß genug, um sich über das Niveau einer braven Mittelmäßigkeit allzusehr zu erheben.

Maler wie *Dietrich* in Dresden und *Trauttmann* in Frankfurt wiederholten, ohne Neues hinzuzufügen, das, was die holländischen Genremaler in den Tagen Ostades sagten. *Daniel Chodowiecki* in Berlin dankt seinen Ruhm in erster Linie dem Umstand, daß er seinen behenden Grabstichel in den Dienst der Koryphäen des Schrifttums stellte. Freilich, vom Geiste der großen Schriftsteller hat er wenig. Den „wackeren Chodowiecki“ pflegt Goethe ihn zu nennen, und das ist die einzig mögliche Bezeichnung. Im Grunde seines Wesens ist er Spießbürger, ebenso treuherzig und redselig wie hausbacken und nüchtern, ein echter Typus jenes Berlinertums, das in der gleichzeitigen Literatur durch Nicolai vertreten ist. Platt, breit, und gemeinver-



Daniel Chodowiecki, Die Familie Chodowiecki. Berlin, Fräulein Chodowiecka.

ständlich behandelt er seine Stoffe. Je mehr ein Schriftsteller bieder, ehrbar und klar ist, desto kongenialer illustriert ihn Chodowiecki. Der brave, sanftmütige Gellert ist ihm lieber als der geistvolle Lessing. Gleim, Campe, Kotzebue liegen ihm besser als Bürger, Matthisson und Wieland. In diesem biederen Hausverstand ist sein Oeuvre nur der Spiegel der Aufklärungszeit, nicht der genialischen Sturm- und Drangzeit. Eines seiner schönsten Blätter zeigt ihn am Fenster sitzend, mit Zeichnen beschäftigt, im gemütlichen Kreise der Seinen. Das Sofa bildet den Mittelpunkt des Wohnzimmers. Um den Sofatisch hat sich die Familie vereint. Und dieser Sinn für die Gemütlichkeit deutschen Familienlebens ist der Grundzug seiner biedermeierisch freundlichen, lächelnd harmlosen Kunst. Seine Werke sind kulturgeschichtlich interessant, weil sie ankündigen, daß die bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts sich vorbereitete.



Antoine Pesne, Bildnis Friedrichs des Großen. Berlin.

Auch in den Bildnissen verfolgt man, wie allmählich die Aristokratie das Mäcenat an das Bürgertum abgibt. *Antoine Pesne* aus Paris, der als Akademiedirektor in Berlin lebte, ist noch der Typus des Hofmalers. Fast ausschließlich für die Aristokratie ist er beschäftigt. Aber selbst in diesen Bildnissen überrascht etwas Massives, Derbes im Gegensatz zu der leichten Koketterie und rosigen Weichlichkeit des Rokoko. Ernst sind die Mienen, ernst die Gewänder. Die Leute sind schon mit anderen Sorgen als denen um Menuette und Bals champêtres beschäftigt.



Antoine Pesne, Der Kupferstecher Schmidt und seine Gattin. Berlin.

Balthasar Denner aus Hamburg mutet wie ein Holländer an. Schon in Rembrandts Tagen hatte die Bourgeoisie von den Porträtmalern verlangt, daß sie möglichst banal, im Sinne der Photographie die Wirklichkeit reproduzierten. Der spießbürgerliche Gerard Dou war mehr als der geniale Frans Hals geschätzt. Und diesen Wünschen, die im Hamburg des



Balthasar Denner, Bildnis eines alten Mannes. München.

18. Jahrhunderts ganz die nämlichen waren, trug Denner Rechnung. Jede Runzel, jede Hautfalte wird in seinen Bildnissen genau verzeichnet, jedes Haar vom Pelz, jedes Schillern der Sammetmütze gewissenhaft notiert, das Ganze so ausgefeilt, daß nichts von der Handarbeit des Pinsels zu sehen ist, sondern das Bild das Aussehen einer Porzellantafel erhält.

Eine Reihe anderer Porträts spiegelt den literarischen Aufschwung Deutschlands wider. Besonders die „Freundschaftstempel" sind für die Aufklärungsepoche bezeichnend. Schon 1745 hatte in Halberstadt der Dichtervater Gleim begonnen, die Bildnisse berühmter deutscher Männer zu sammeln. Später legte Philipp Erasmus Reich in Leipzig, der Besitzer der Weidmannschen Buchhandlung, der als Verleger in Beziehung zu berühmten Schriftstellern gekommen war, jene Sammlung an, die sich heute in der Leipziger Universitätsbibliothek befindet. Der Geschichtschreiber dieser Epoche zu werden, war *Anton Graff* berufen. Wie Chodowiecki die Klassiker illustrierte, porträtierte sie Graff, und durch die Kupferstiche Bauses wurden seine Bildnisse ins Volk getragen. Gellert und Bodmer, Geßner und Herder, Wieland und Lessing, Schiller und Bürger, Weiße und Rabener, von Philosophen Sulzer und Mendelssohn, von Schauspielern Iffland und Corona Schröter, von Gelehrten Ramler, Lippert und Hagedorn hat er gemalt, hat den literarischen Größen des 18. Jahrhunderts die Gestalt gegeben, in der sie fortleben. Und fast noch mehr als in den



Anton Graff, Bildnis des Dichters Rabener. Braunschweig.



Anton Graff, Bildnis Schillers. Dresden, Körnermuseum.

Schriftstellerbildnissen Reynolds' spiegelt sich in denen Graffs das rein geistige Wesen des neuen Weltalters wider. Kein Beiwerk gibt es. Selten malt er die Personen in ganzer Figur. In den Köpfen allein mit den mächtigen Denkerstirnen ist das Leben konzentriert. Die Aufgabe, die er sich stellt, ist weniger die, das Dekorative der Erscheinung zu geben, als das geistige Wesen der Persönlichkeiten möglichst herauszuschälen. Der Dresdener *Christian Leberecht Vogel* und der Münchener *Johann Edlinger* liefern für diesen Porträtstil weitere Paradigmen. Bei Vogel denkt man besonders an das hübsche Bild, das seine Töchterchen darstellt, wie sie im Spielzimmer hocken und in einem Bilderbuch blättern, und ein Vergleich des Bildes mit dem ähnlichen, das 150 Jahre vorher Cornelis de Vos von seinen Töchterchen malte, zeigt gleichfalls, daß die bürgerliche Note, das gemütlich häusliche Element jetzt mehr sich ausprägt.



Christian Leberecht Vogel, Die Kinder des Meisters mit dem Bilderbuch. Dresden.

Was die Landschaftsmalerei betrifft, so würde man eine interessante Wendung erwarten. Denn es war ja in der Sturm- und Drangzeit ein neues Naturgefühl in die Welt gekommen. Man schwärmte nicht mehr für jene bukolischen Landschaften mit Meiereien und Taubenschlägen, wie sie Boucher malte, für jene zurechtgemachten Szenerien, die den Hintergrund gesellschaftlicher Freuden bildeten. Man liebte die Majestät der einsamen, von Menschenhand unberührten Natur, die Großartigkeit des Hochgebirges, himmelstarrende Felsen, düstere Fichtenhöhen und tosende Wasserfälle. Man schwelgte in Parforcemärschen und in tollen Ritten, in nächtlichen Eisläufen und wilden Jagden. Doch dieses Naturgefühl, das literarisch durch Rousseau und Haller seine erste Prägung erhielt und später die Romantik befruchtete, kam vorläufig in den Bildern noch nicht zu Wort. *Salomon Geßner* amüsierte sich damit, daß er die idyllischen Plätzchen, die er in seinen Gedichten besang, auch in Radierungen darstellte. *Philipp Hackert* wurde der Chodowiecki der Landschaftsmalerei, erzählte den deutschen Sammlern mit nüchtern redlicher Sachlichkeit, wie es im schönen Italien aussieht. Der Tiermaler *Elias Riedinger* fand Beifall durch die zoologische Genauigkeit, mit der er Hunde und Pferde, Hirsche und Rehe, Elefanten und Nilpferde in seinen Stichen ver-

ewigte. Es ist eine Kunst, die weniger künstlerischen Bedürfnissen, als den Bildungsinteressen des Bürgers dient.

Eine weit interessantere Erscheinung, ein Mann, der sehr viel wollte, war *Wilhelm Tischbein.* Bei ihm verfolgt man, wie die Romantik ihre Schatten vorauswarf. Er wollte altdeutsch sein, begeisterte sich an der nationalen deutschen Vorzeit, bezeichnete es 1782 in einem Briefe an Merck als die Aufgabe der deutschen Kunst, „Szenen aus der vaterländischen Geschichte zu verkörpern, wo Menschen von Edelmut und Kraft Taten vollbrächten, die würdig seien als Muster zur Nachahmung im Bilde aufgestellt zu werden". Freilich, was er theoretisch verkündete, hat er praktisch nur zum kleinen Teil befolgt. Zu einem Bilde im Goethe-Museum in Weimar ließ er durch den Götz sich anregen. Eines im Museum von Gotha stellt Konradin von Schwaben dar, wie er nach seiner Verurteilung zum Tode im Gefängnis mit Friedrich von Österreich Schach spielt. Später ist er auf diesem Weg nicht mehr weitergegangen. Auf seinem bekannten Hauptwerk im Museum von Frankfurt hat er Goethe gemalt, wie er auf den Trümmern der Campagna rastet. Er hatte selbst die Wandlung durchgemacht, die sich in Goethe seit seiner italienischen Reise vollzog. Der romantische Gedanke der Sturm- und Drangzeit war noch nicht klar genug formuliert, um neben dem weit stärkeren klassischen Gedanken das Feld behaupten zu können.



Tischbein, Goethe in Italien. Frankfurt a. M.

Der erste, der mit Bewußtsein in diese klassizistischen Bahnen einlenkte, war Winckelmanns Freund *Anton Raphael Mengs.* Bei ihm zeigt sich deutlich, was für eine Zeit planlosen Suchens die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war. Das lebendige, alles in sich aufsaugende Stilgefühl, das bis dahin die Epochen durchpulste, ist verloren gegangen. Da und dort bei der Kunst der Vergangenheit sucht man einzuhaken, um zu einer neuen, nicht mehr rokokohaften Kunst zu kommen. Mengs stammte aus Dresden, der klassischen Heimstätte des deutschen Rokoko. Mit Pastellbildnissen, die noch ganz vom Geschmack des Rokoko bestimmt sind, hat er also seine Tätigkeit begonnen. Dann erwacht der Eklektiker in ihm. Gerade die Bolognesen waren ja damals bei den Sammlern beliebt. Eine künstlerisch



Anton Raphael Mengs, Selbstbildnis.
Florenz, Uffizien.

unproduktive Zeit fühlte zu einem Zeitalter sich hingezogen, das auch schon eklektisch aus einer älteren Epoche schöpfte. *Pompeo Batoni* in Rom malte Bilder, wie die badende Susanna, die büßende Magdalena und den Tod des Mark Aurel, die ohne ein leichtes Rokokoparfüm wie Werke eines Carracci-Schülers anmuten würden. Mengs trug die Vornamen des Antonio Allegri und des Raffael Santi. Es war ihm gleichsam in die Wiege die Mission gelegt, die Qualitäten dieser beiden Klassiker zu vereinen. So ging er ebenfalls aus dem Rokoko ins Barock zurück, das ja schon von ähnlichen Tendenzen beherrscht war. In seinen Ölporträts wirkt er wuchtig wie ein Meister des 17. Jahrhunderts. In seinen Altarwerken bemüht er sich, im Sinne der bolognesischen Akademiker den Linienfluß Raffaels und das Helldunkel Correggios zusammenzuschweißen. Winckelmann führte ihn dann auf die editio princeps aller Schönheit zurück. Im „Parnaß", dem Deckenbild, das er für die Villa Albani in Rom gemalt hat, ist er aus dem Carracci-Schüler der Schüler der Griechen geworden. Das Helldunkel Correggios reizt ihn nicht mehr, sondern er beschränkt sich darauf, gefärbte griechische Statuen in akzentlosem Gleichklang aneinanderzureihen. Tiepolo und er — hier stoßen zwei Welten aneinander. Nicht nur äußerlich ist der Unterschied: statt der perspektivischen Effekte der an der Decke festgenagelte Gobelin, statt der frei daherflutenden Gestaltenwelt ein mathematisch berechneter Aufbau; statt der Malerei kolo-



Anton Raphael Mengs, Der Parnaß.
Rom, Villa Albani.



Anton Raphael Mengs, Das Urteil des Paris.
St. Petersburg.


Pompeo Batoni, Susanna im Bade.

rierte Skulptur. Die Verschiedenheit liegt namentlich darin, daß dort eine lebendige, hier eine tote Schönheit herrscht. Auch solche Wiederbelebungsversuche einer toten Schönheit können ja nun ein sehr lebendiges Resultat ergeben. Das haben Meister wie Mantegna, Raffael und Poussin gezeigt. Nur ist die Voraussetzung die, daß ein starker Genius dem Toten lebendigen Odem einbläst. Das hat Mengs nicht vermocht. Sein Bild illustriert nur, wie bar an künstlerischer Schöpfungskraft das Zeitalter war. Eine Philologennatur, ein rein exzerpierendes Talent, ist er über die kalte Korrektheit im Zusammenstellen klassischer Bewegungsmotive nicht hinausgekommen.

Angelika Kauffmann machte den gleichen Weg. Nur ist sie interessanter als Mengs, weil ihr das Philologische fremd war, und weil sie sämtliche Melodien ihres Zeitalters immerhin mit recht nuancenreichem Ausdruck spielte. Es war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in Schillers „tintenklecksenden Säkulum", als die ganze Welt den Worten der Schriftsteller lauschte, eben doch auch noch Bedürfnis für Kunst vorhanden. Und da Angelika rein menschlich den Begriffen entsprach, die man gern mit Künstlern verbindet, wurde sie die Heilige ihrer Zeit, das Idol, zu dessen Füßen man alle Huldigungen niederlegte, die man überhaupt der Kunst zu erweisen vermag. Selbst an der Schwelle der bürgerlichen Ära feierte eine Malerin noch Triumphe, die an die Tage zurückdenken lassen, als noch der Künstler mit dem König ging.


Angelika Kauffmann, Selbstbildnis.
Florenz, Uffizien.

Sie war ein Wunderkind, vom Schlage der kleinen Virtuosen, die mit fünf Jahren Konzerte geben. Überall, wohin ihr väterlicher Impresario, der Maler Joseph Kauffmann, sie brachte, klatschte die Welt des Rokoko jubelnden Beifall. In Como und Mailand, in Venedig und Bologna fanden ihre Pastelle reißenden Absatz. Den Chor der Kirche von Schwarzenberg, dem kleinen Ort im Bregenzer Wald,

wo sie einen Teil ihrer Jugend verbrachte, schmückte sie als 16jähriges Mädchen nach Kupferstichen Piazettas mit Fresken aus. 20jährig wurde sie gebeten, ihr Bildnis für die Uffiziengalerie in Florenz zu stiften. Mit 22 Jahren ist sie in Rom. Winckelmann sogar, der sonst für weibliche Reize nicht veranlagte Winckelmann fand, daß sie „ein schönes Frauenzimmer" sei. „Mein Bildnis", schreibt er, „ist von einer seltenen Person, einer deutschen Malerin, gemacht. Das Mädchen ist zeitig von ihrem Vater nach Italien gebracht worden, daher sie Welsch so gut wie Deutsch spricht. Auch spricht sie fertig Französisch und Englisch, daher sie alle Engländer, die nach Rom kommen, malet." Eine dieser englischen Damen, eine Lady Wentworth, legte ihr nahe, mit nach London zu kommen. Angelika tat es, und ihr Erscheinen wurde wie das Aufgehen eines neuen Sternes am Himmel der englischen Kunst begrüßt. Lady Spencer und Lady Exeter führten sie in der Londoner Gesellschaft ein. Die ganze Aristokratie, der Hof und der König Christian von Dänemark saßen ihr. „Nie", schreibt sie nach Hause, „ist einem anderen Maler solche Ehre widerfahren. Der Beifall, den jede meiner Arbeiten findet, ist so groß, daß die Blätter derselben rühmlich erwähnen und ich oft Verse in verschiedenen Sprachen daran angeheftet finde."

Sie wird Ehrenmitglied der Royal Academy. Reynolds, der Akademiepräsident, malt ihr Bildnis, das sich heute in Althorp House befindet. Mehr noch — der erste Maler seines Landes bietet ihr seine Hand, seinen Ruhm, seinen Reichtum an. Der Malerfürst und das hübsche Malerprinzeßchen, das wäre ein Trust geworden, wie er gleich stark noch nicht in der Kunstgeschichte da war. Doch Angelika war zu sehr deutsche Idealistin, um den kaufmännisch genialen Plan ihres großen Bewerbers ganz verstehen zu können. Oder sie fand, daß sie gar nicht nötig hätte, die Verbündete eines großen Mannes zu werden, da sie ja nur freundlich zu lächeln brauchte, um überall ganz allein zu siegen. Kurz, sie gab Reynolds einen Korb. „Ich kann mich nicht binden, mir liegt Rom im Sinn. Der heilige Geist wird mich leiten."

Antonio Zucchi, ein nach London verschlagener Venezianer, schien ihr der geeignete Manager für ihre italienischen Tourneen. Wir finden das Paar, sie und ihre männliche Gardedame, den „Alten aus einer venezianischen Komödie", wie ihn Herder nannte, 1781 in Neapel, wo Königin Charlotte, die Schwester Josephs II., den ganzen Hof von ihr malen läßt und sie mit dem Unterricht ihrer Kinder betraut. Dann im nächsten Jahre läßt die internationale Modemalerin endgültig in der Fremdenstadt Rom sich nieder. Auf Trinità de Monti, oberhalb der spanischen Treppe, bezog sie in der Via Sistina das Haus, wo vorher Anton Raphael Mengs gewohnt hatte. Wer von distinguierten Fremden

nach Rom kam, besuchte unweigerlich zwei Ateliers: das Canovas und das der Angelika. Die Divas der römischen Oper waren stolz, sich bei ihr zu produzieren. Für zahllose Fürsten, für Joseph II., Paul und Katharina von Rußland, Karl Theodor von Bayern, den Herzog Peter von Kurland arbeitete sie. Die Mitglieder der deutschen Kolonie, Philipp Hackert, der Hofrat Reiffenstein, der Antiquar Aloys Hirt, waren ihre täglichen Gäste, und wie sie schon in London mit Klopstock, Geßner und anderen Koryphäen des deutschen Schrifttums Briefe gewechselt hatte, sah sie solche Große nun persönlich zu ihren Füßen.

Am 1. November 1786 fuhr Goethe durch die Porta del Popolo. Und kaum hatte er Angelika seinen Besuch gemacht, „galt es schon für hergebracht, daß er Sonntags ihr Tischgast war". Vor dem Diner fuhr sie bei ihm vor und holte ihn zur Besichtigung einer Kirche, eines Palastes, eines Museums ab. Es war mit ihr „gar angenehm, Gemälde zu betrachten, da ihr Auge sehr gebildet und ihre mechanische Kenntnis sehr groß war". Er machte mit ihr zusammen Experimente für seine „Farbenlehre", verbrachte mit ihr den Sommer auf ihrem Landhaus in Castel Gandolfo und las in ihrem römischen Haus die eben vollendete „Iphigenie" vor. „Die zarte Seele Angelika nahm das Stück mit unglaublicher Innigkeit auf. Sie versprach mir, eine Zeichnung daraus aufzustellen, die ich zum Andenken besitzen sollte." Als er geht, schenkt er ihr seinen Abguß der Juno Ludovisi und pflanzt eine Pinie in ihren Garten.

Kaum war der Olympier fort, so kam Seine Hochwürden der Konsistorialrat Herder. Bei diesem scheint es, als habe ihm Angelika einen größeren Eindruck als ganz Rom gemacht. Jedes Wort, das er an seine brave Karoline nach Hause schreibt, ist ein Hymnus auf „die wahre himmlische Muse voll Grazie, Feinheit, Bescheidenheit und einer ganz unsagbaren Güte des Herzens. Morgen esse ich zum erstenmal bei Angelika. Sie ist eine gar zarte, jungfräuliche Seele, wie eine Madonna oder wie ein Täubchen. Ich bin bei ihr immer in dem Zustand einer süßen, stillen Verehrung, denn bei aller demütigen Engelsklarheit und Unschuld ist sie vielleicht die kultivierteste Frau in Europa." Auch die Herzogin Anna Amalie, die mit Herder gekommen war, blieb mit Angelika noch auf Jahre hinaus verbunden. „Denken Sie zuweilen an mich, wie ich an Ihnen?" wird in jedem ihrer Briefe gefragt. 1795 kommt die Herzogin von Dessau mit Matthisson, und kaum zwei Stunden sind sie in Rom, als sie sich in Angelikas Werkstatt melden.

Das, wodurch alle gefesselt wurden, war ja in erster Linie der Zauber ihres Wesens. Sie war „gar lieblich und hold, eine gute Engelsseele von unsagbarer Anmut. Der Charakter ihres Gesichtes gehörte zu der Gattung, die Domenichino gemalt hat." Namentlich

wenn sie sang, wußte sie zu Tränen zu rühren. „Die Harmonien, einmal schon an die Mischungen ihrer Palette gefesselt, wurden ihr da zum zweitenmal dienstbar. Wenn sie vor ihrer Harmonika Pergolesis ‚Stabat Mater dolorosa' singt, ihre großen schmachtenden Augen pietosi a riguardar, a mover parchi gottesdienstlich aufschlägt und dann mit hinströmendem Blicke dem Ausdruck des Gesanges folgt, wird sie ein begeistertes und begeisterndes Urbild der heiligen Cäcilie." Doch auch wegen ihrer Malerei wurde sie von allen gefeiert. Keiner der lebenden Künstler, schrieb Goethe, habe sie in der Anmut, dem Geschmack, den Pinsel zu führen, übertroffen. Herder dichtete sie an:

„Du malest, was du bist; auf Edens Auen
Gibst du in Menschen Engel uns zu schauen —"

und widmete ihr später im 24. Kapitel der „Ideen zur Geschichte der Poesie" die Worte: „Selbst der Wilde wird durch ihre Hände milde. Ihre Jünglinge schweben wie Genien auf der Erde. Nie war ihr Pinsel eine freche Gebärde zu schildern vermögend. Wie etwa ein schuldloser Geist sich menschliche Charaktere denken mag, so hat sie solche aus ihren Hüllen gezogen und harmonisch sanft geordnet. Ein Engel gab ihr ihren Namen, und die Muse der Humanität war ihre Schwester." Bei Matthisson heißt es: „Wie groß auch die Anzahl ihrer Werke sein mag, darf man doch kühn behaupten, daß niemals ein Gegenstand von ihr behandelt wurde, der des beifälligen Lächelns der Musen und Huldgöttinnen unwert gewesen wäre." Graf Leopold Stolberg schwang sich sogar zu den begeisterten Versen auf:

„Es umarmten die Unsterblichen dich,
Lehrten dich Weisheit und gaben deinen Pinsel dir
Triefend von Leben und getaucht in Morgenrot."

Auch in ihrem Alter blieben ihr die guten Feen noch hold. Es kam die Revolution. Die französische Trikolore flatterte auf dem Kapitol, auf der Engelsburg. Da wurde Angelika vom General Epinasse benachrichtigt, die Achtung für eine so seltene und verdienstvolle Frau ließe ihr Haus als sakrosankt erscheinen. Noch als sie auf dem Krankenbette lag, war die Zahl ihrer Aufträge so groß, daß sie lächelnd fragte, ob man ihr nicht einmal krank zu sein gestatte. „Gibt es denn gar keine Maler außer mir?" „Nein," wurde geantwortet, „keine; und hörst du auf, zu schaffen, so ist die Kunst verwaist." Kein Geringerer als Canova versendete, als sie starb, die Einladungen zur Leichenfeier. Mehr als 240 000 Kronen nach damaligem Gelde hinter-

ließ sie an Barvermögen. Dazu kam, außer einer wertvollen Bibliothek, eine Bildergalerie, in der sich Werke von Tizian, Correggio und van Dyck befanden. Sogar einen Leonardo, den „Hieronymus", den jetzt die Vatikanische Galerie besitzt, nannte Angelika ihr eigen, und mehr als 600 Kupfer wurden nach ihren Gemälden gestochen.

Heute imponiert das nicht mehr. Die von der Mitwelt zugeworfenen Kränze werden von der Nachwelt ohne Erbarmen zerpflückt. Noch jetzt ist Angelika ja keineswegs vergessen. Unter den berühmten Frauen hat sie ihren festmarkierten Platz. Deutsche, Franzosen und Engländer haben ihr Leben in dicken Bänden geschildert. Doch immerhin — diese Biographien waren nur Begleiterscheinungen der Tatsache, daß sie mit so vielen Berühmtheiten ihrer Zeit verkehrte. Als Künstlerin ist sie für uns ein recht abstrakter Begriff. Fast nur ein Bild taucht, wenn ihr Name genannt wird, in der Erinnerung auf. Es ist die „Vestalin" der Dresdener Galerie, die Urahne all der kitschigen Schönen, die als Klärchen, Ninetta oder Lisa später zu so populärer Beliebtheit kamen. Und da dieses einzige Bild, an das ihr Ruhm sich heute knüpft, wenig taugt, macht man den Schluß, es sei auch hier, wie so oft, die vox populi nicht die vox Dei gewesen. Selbst der Umstand, daß im Falle Angelika nicht die Menge, sondern eine Elite großer Männer das Urteil abgab, kann uns zum Glauben an seine Berechtigung noch nicht zwingen. Denn schließlich wissen wir ja, daß alle diese Großen zwar eine beneidenswerte Fähigkeit hatten, bedeutend über Kunst zu sprechen, daß ihnen aber jede auf Sehen begründete Kennerschaft fehlte. Obendrein war das 18. Jahrhundert das Jahrhundert der Frau. Es war amüsanter, mit einem schönen Weib, als mit einem Kerl in schmutzigem Malerkittel über Kunst zu plaudern. Der Rosalba Carriera sowohl, wie der Vigée-Lebrun kam das sehr zustatten. Und auch bei Angelika ist die Fülle der Aufträge sowohl wie die galante Färbung des Urteils gewiß nicht zum kleinsten Teil auf Rechnung des femininen Zuges zu setzen, der durch das Jahrhundert ging. Mehr als Weib, denn als Künstlerin scheint sie zur Weltberühmtheit gekommen.



Angelika Kauffmann, Die Vestalin. Dresden.

Wenn man heute in den Galerien Werken von ihr begegnet, findet man, daß sie technisch nicht schlecht sind. Als Tochter ihres Vaters,

eines jener biederen Malermeister, die so aus dem FF ihr Metier verstanden, hat sie schon als Mädchen sehr viel gelernt. Dann hat sie kopierend vor den Werken der Maler der Barockzeit gesessen. Das gibt ihren Bildern den Abglanz einer alten, vornehmen Kultur. Sie können in Museen noch neben Erzeugnissen guter Epochen hängen. Doch andererseits — wie flau, wie schönfärberisch und weichlich ist all dies marklose Zeug. Das Rokoko, das mit ausgelassener Festfreude begonnen hatte, endete in Tränenseligkeit, in empfindsamem Schluchzen. Man feierte Orgien der Keuschheit, legte, der Vergänglichkeit des Irdischen gedenkend, in den Gärten Grabesinseln und Mausoleen an, stellte Urnen mit Tränentüchern in den Alleen auf, flüchtete aus der Verderblichkeit des siècle absolument corrompu in die Einfachheit eines imaginären Hellas, wo alle Frauen rein und keusch waren, zurück. Aus dieser Zeitstimmung heraus entstanden die Werke der Kauffmann. Sie malte Adonis, die verlassene Ariadne und den Tod der Alkestis; zeigte wie der schöne Ephebe Pallas bestattet wird, wie Achill als Mädchen unter den Töchtern des Lykomedes weilt oder wie Amor mit blonder Locke eine Träne von der Wange der trauernden Psyche wischt. Und all diese schmachtlappigen Dinge malte sie mit so empfindsamer Zartheit, mit so sittsamer Schwärmerei, daß man an ihren Namensvetter, den seligen Fra Angelico, denkt; freilich auch mit so süßlichem Parfüm, daß die Erinnerung an Carlo Dolci wach wird, mit dessen „heiliger Cäcilie“ die begeisterten Zeitgenossen sie so gern verglichen.



Angelika Kauffmann, Die verlassene Ariadne. Dresden.

Ja, noch viel Schlimmeres kam. Denn die Epoche der Angelika war auch die des Sturmes und Dranges, die Zeit, als man, der Überfeinerung müde, von Reckenhaftigkeit und vorweltlicher Größe träumte. Es waren gleichzeitig die Jahre, als in Frankreich das große Drama der Revolution sich abrollte, als auf die Sentimentalität der Antike eine martialische Antike folgte, eine Kunst, die sich in der Schilderung rauher Bürgertugenden und großer republikanischer Gesten erging. O, gute Angelika, zarte Seele, du mildes, sanftes

Talent! Auch diesen Strömungen folgte sie, glaubte sich verpflichtet, aus dem Gebiet elegischer Mythen Abstecher in das des Heldenhaften machen zu müssen. Sie malte Brutus, der seine Söhne verurteilt, und Coriolan, der in die Verbannung geht, malte das Bild des Wiener Museums, wie Hermann aus der Schlacht im Teutoburger Walde zurückkehrt. Und das Unzulängliche — hier wird es selbstverständlich Ereignis. Schon Goethe, so sehr er im übrigen ihr huldigte, konnte sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß ihre Figuren, besonders die der Helden, wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen aussähen. Heute scheint es pychologich fast unbegreiflich, daß eine Frau, eine ganz aufs Weiche gestimmte Frau sich abquälte, Worte auszusprechen, die nur im Munde des Götz von Berlichingen oder der Davidschen Horatier am Platze waren. Es ist, als hätte Gellert, der brave Gellert sich in den Kopf gesetzt, die „Räuber“ zu schreiben.

Und doch! Es gibt von Angelika auch Werke, die noch heute lebendig sind, ja in denen sie ebenbürtig neben den Größten steht. Ihre Porträts sind der beste Teil ihres Oeuvre. Der Natur gegenübergestellt, vergaß sie die Konvention. Da ist sie nicht allein frisch und natürlich, sondern oft auch energisch, fast markig und wuchtig. Wenn Goethe von dem Bildnis, das sie in Rom von ihm gemalt hat, sagte: „Es ist ein hübscher Bursche, doch keine Spur von mir“, so hat sie andererseits in dem Bildnis von Winckelmann ein kraftvolles, geistsprühendes Werk geschaffen. Und ihre Damen! Wenn sie nach dem bekannten Wort, daß kein Porträtmaler mehr in einen Kopf hineinlegen kann, als er in seinem eigenen hat, in der Analyse bedeutender Männerköpfe nicht immer glücklich war, konnte sie in den Damenporträts ihre eigene Sinnigkeit, Anmut und Grazie malen. Die antike Maskerade spielt ja zuweilen auch hier eine Rolle. Sie malt die Damen, die ihr sitzen, gern als Sibyllen, Bacchantinnen oder Musen, läßt sie Statuen bekränzen oder den Einflüsterungen eines Amor lauschen. Doch diese Mode des heroisierten Porträts hängt weniger mit Winckelmannschem Klassizismus als mit barocken Traditionen und englischem Geschmack zusammen. Auch Reynolds in sehr berühmten Porträts malte die Siddons als tragische Muse oder Garrick, wie ihn die Gestalten der Tragödie und Komödie krönen. Und die Kauffmann steht in ihren Bildnissen den Koryphäen der englischen Kunst nicht nach. Möglich, daß allerhand Bildnisse, die heute im Kunsthandel unter der Chiffre Romney, Hoppner oder Opie ungeheure Preise erzielen, gar nicht von diesen Engländern, sondern von Angelika sind. Sie hat sich in den 15 Jahren ihres Londoner Aufenthaltes zu einer Porträtmalerin großen Stils entwickelt und wäre ohne diese Qualität in einem Lande, wo der Sinn für gutes Niveau doch ein hochentwickelter war, kaum zur Aner-

kennung ihres Talents gekommen. Es ist ein Unglück für sie, daß die großen öffentlichen Sammlungen gerade das repräsentieren, was uns heute an ihr fatal ist, während das Gute, das sie schuf, sich in Privatbesitz birgt. Einer ihrer englischen Biographen, Francis A. Gerard, verzeichnet 300 solcher Werke, die man nicht einmal aus Photographien kennt. Ein Verzeichnis dessen, was in der Verborgenheit russischer Landsitze steckt, ist überhaupt noch nicht aufgenommen. Und was für Überraschungen aus der Bekanntschaft mit diesem reichen Material sich ergeben würden, kann man sich einigermaßen vorstellen, wenn man die Erwägung zugrunde legt, daß schon das wenige, das man kennt — ich denke etwa an das Porträt der Herzogin Anna Amalie in Weimar, an das der Baronin Krüdener mit ihrem Kinde im Louvre, an die großen Gruppenbilder des Grafen Spencer, der Gräfin Bessborough und der Herzogin von Devonshire in der Sammlung Spenver, an das, was im Bregenzer Landesmuseum und beim Fürsten Liechtenstein in Wien bewahrt wird —, in einem Saal vereinigt, einen ganz imposanten Begriff von der Porträtkunst der Angelika geben würde. Ihr Name hat einmal zu den gefeiertsten der europäischen Kunst gehört. Könige und Kaiser, auch die größten deutschen Dichter haben ihr wie einer himmlischen Erscheinung gehuldigt. Und wenn das Urteil der Nachwelt auch ein kühleres ist, muß sie doch zugeben, daß Angelikas Büste nicht ganz mit Unrecht im Pantheon steht.



Angelika Kauffmann, Bildnis der Baronin Krüdener. Paris, Louvre.

Bei der Schätzung von *Carstens* sprach jedenfalls ein größerer Irrtum mit. Der Schluß des 18. Jahrhunderts hat das Wort geprägt, wenn Raffael keine Hände gehabt hätte, wäre er auch ein großer Maler geworden. Und sofern man die Richtigkeit dieses Satzes, den nur eine rein zerebrale Epoche aufstellen konnte, nicht bezweifelt, kann man ja nicht leugnen, daß Carstens Anlage zum Künstler hatte. Während Mengs nicht über eine trockene Zusammenstellung antiker Motive, über ein verstandesmäßiges, rein kompilierendes Schaffen hinauskam, herrscht bei Carstens dichterisches Schauen, die freischöpferische Wiedergabe von Bildern, die nicht außer ihm, sondern in seinem

Geiste lebten. Mehr als Mengs es vermocht hatte, lernte er in Rom die Einfachheit und Vornehmheit der klassischen Kunst verstehen, und seine Zeichnungen nach Homer, Hesiod und Lucian sind Werke eines Mannes, der nicht nur mit dem Auge des Philologen in die Welt der griechischen Dichter blickte. Homer, der dem Volke seine Lieder vorträgt, die griechischen Helden bei Chiron, Helena vor dem Skäischen Tore; Ajax, Phönix und Odysseus im Zelt des Achill, Priamus, der von Achill den Leichnam seines Sohnes erbittet, die Nacht mit ihren Kindern Tod und Schlaf, die Überfahrt des Megapenthes, das goldene Zeitalter — alle diese Blätter haben das, was Winckelmann die „edle Einfalt und stille Größe“ des Hellenentums nannte. Und liest man die Biographie des Meisters, so bekommt man Ehrfurcht vor



Carstens, Die Einschiffung des Megapenthes. Zeichnung.

diesem Märtyrer, der einem Ideal zuliebe sich verblutete, vor diesem Fanatiker, der den klassischen Gedanken zu Ende dachte.

Andererseits zeigt aber gerade das Schaffen von Carstens deutlich, welche große Gefahr das von Winckelmann aufgestellte Programm enthielt. Schon Herder wies darauf hin, als er im „Vierten kritischen Wäldchen“ die Worte schrieb: „Schatten und Morgenrot, Blitz und Donner, Bach und Flamme kann der Bildhauer nicht bilden, aber warum soll dies der Malerei versagt sein? Was hat diese für ein anderes Gesetz, als die große Tafel der Natur mit allen ihren Erscheinungen zu schildern?“ Die Entwicklung der Malerei seit dem 17. Jahrhundert war eine rein malerische gewesen. Velazquez und Rembrandt, van der Meer, Watteau und Tiepolo schufen Werke, die, rein koloristisch betrachtet, Marksteine in der Geschichte der Verfeinerung des menschlichen Sehvermögens bedeuten. Aus diesem

Grunde war es schon ein Preisgeben der wichtigsten modernen Errungenschaften, wenn Mengs griechische Statuen in dem Sinne kolorierte, wie es im Beginn des 16. Jahrhunderts Raffael tat. Und auf diese Unterordnung der Farbe unter den plastischen Gedanken folgte dann bei Carstens deren absolute Negation. „Kolorit, Licht und Schatten machen ein Gemälde nicht so schätzbar wie der edle Kontur", hatte Winckelmann geschrieben, in seiner Farbenblindheit ein echter Archäolog, dessen Auge zwar für die Formensprache griechischer Statuen, doch nicht für die koloristischen Feinheiten von Bildern geschult war. Und indem Carstens die letzten Konsequenzen aus dieser Lehre zog, wurde er der Begründer des Papierstils. Er legte den Pinsel bei-



Carstens, Achilles und Priamus. Zeichnung.

seite, um lediglich die Feder zu führen. Hiergegen könnte man nichts einwenden, wenn er seine Zeichnungen als solche aufgefaßt hätte, wie es zur selben Zeit der Engländer John Flaxman tat, als er im Anschluß an griechische Vasenbilder seine Umrißzeichnungen zur Odyssee herausgab. Doch Carstens war der Ansicht, daß seine mit der Feder hingeschriebenen Umrisse vollgültige Bilder seien. Und diese Begriffsverwirrung stiftete ein nur schwer wieder gutzumachendes Unheil. Das Losungswort für eine ganze Epoche war ausgegeben. Die ungeheuerliche, in einer weniger zerebral veranlagten Epoche gar nicht ventilierbare Frage: Sollen wir unsere Bilder bemalen? konnte allen Ernstes erörtert werden. Der Karton, der Schwarzweißstil ward für ein Menschenalter die Domäne der deutschen Maler. „Der Pinsel ist der Verderb der Kunst geworden", schrieb noch Cornelius. Und dieses

Preisgeben des technischen Materials, das sich bisher unangetastet von einem Malergeschlecht aufs andere vererbt hatte, rächte sich bitter. Deutschtümelnde Literaten machten es den späteren deutschen Malern oft zum Vorwurf, daß sie ihre Erleuchtung bei den Franzosen suchten. Doch wer in der Kunstgeschichte Bescheid weiß, sieht darin eine dira necessitas. Denn ein Wissen und eine Geschicklichkeit brauchen nur von einer einzigen Generation nicht mehr geübt zu werden, so sind sie bis zum gänzlichen Neuerwerb verloren. Und als daher in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts wieder die Erkenntnis, die Maler müssen malen können, sich in Deutschland durchrang, waren diese Kenntnisse nur im Ausland zu holen, ganz besonders in Frankreich, das, politisch so wandelbar, doch auf künstlerischem Gebiete mit den Traditionen der Vergangenheit niemals gebrochen hatte.

Revolution und Empire.

Durchblättert man die französischen Radierungen der 70er und 80er Jahre oder durchwandert man die Parkanlagen, die um diese Zeit entstanden, so fühlt man deutlich, wie die Ereignisse ihren Schatten vorauswerfen. Das Gefühl des Weltunterganges ist da. Deshalb umarmen sich die Menschen und weinen Tränen der Freundschaft. Sie haben die Empfindung, nicht lange mehr das Sonnenlicht zu sehen. Deshalb erscheint ihnen die Natur so rührend, so heilig schön. Aber nicht das Leben sehen sie in ihr, nur ein ungeheures Grab. Die Naturschwärmerei ist von Todesgedanken und Tränenströmen begleitet. Zu Beginn des Jahrhunderts, in der Zeit der Festfreude liebte man chinesische Lusthäuser. Dann, als man glaubte, durch die Rückkehr zur Tugend und zur idyllischen Einfachheit das Verderben abwenden zu können, wurden Bretterhäuschen, Meiereien, Tempel der Tugenden errichtet. Jetzt, als die schwarze Sorge gekommen, erhalten die Landsitze den Namen Sanssouci. Grabesinseln mit Mausoleen werden erbaut und Urnen mit Tränentüchern aufgestellt. Schwermütig säuseln die Pappeln, deren Wipfel die Gräber beschatten. Trauerweiden beugen ihre Äste hernieder. Inschriften weisen auf die Vergänglichkeit des Irdischen hin. In den Radierungen sowohl wie in den Gärten spielen die Ruinen die wichtigste Rolle. Zu allem Zerbröckelnden, Alten, Verfallenden fühlt man sich hingezogen, als sei man sich bewußt gewesen, daß eine alte Kultur verfalle. In einem monumentalen Bilderwerk, Moreaus „Monument de Costume", legt die alte aristokratische Gesellschaft ihr Vermächtnis nieder, will vor ihrem Hinscheiden noch der Welt das Abbild ihrer Schönheit hinterlassen. Selbst die Farbenanschauung macht eine Wandlung durch. Bleu-mourant ist die Lieblingsfarbe der Epoche. Sterbeblau sind die Kleider, sterbeblau Wände

---

Über David: Jules David, Paris 1879. L. Rosenthal, Paris 1904. — Über Prud'hon: Charles Clément, Paris 1880.

und Fußböden der Wohnungen. Oder Schwarz, die Farbe der Trauer, wird bevorzugt. Nicht nur die Möbel, früher hell, werden ebenholzschwarz, sondern auch an die Stelle der farbigen Miniaturbildnisse des Rokoko treten die schwarzen Silhouetten. So sehr als Schemen, so sehr dem Schattenreich verfallen kommen die Menschen sich vor, daß sie im Schattenriß sich porträtieren lassen.

1789 war der Würfel gefallen. Die Revolution vollendete, was das Schrifttum begonnen hatte. Jenes „Après nous le déluge" der Marquise von Pompadour ward zur entsetzlichen Wahrheit. Dunkel und verworren wie Sturmgetöse brausen die Klänge des Ça ira und der Marseillaise daher. Aus ihren Hütten und Dachkammern stürzen sie hervor, mit leerem Magen und durstiger Kehle, die Enterbten, das Volk, die Canaille. Wie Gespenster, die die Erde ausgespien, stürmen sie vorwärts, rote Mützen auf dem Kopf, mit Hacken, Äxten und Dreschflegeln bewaffnet. In die Gärten dringen sie, in die Paläste, die Salons. Man trinkt aus Flaschen, stößt mit Muranogläsern an, daß die Scherben fliegen. Auf die Devise: „Vive la joie" folgt die andere: „Vive la mort". Die Aristokratenhinrichtungen werden für das Volk dasselbe, was für die Römer der Kaiserzeit die Gladiatorenkämpfe gewesen. Marie Antoinette mit kurzgeschorenem Haar, ein grobes Leinenhemd auf dem Leibe, wird, vom Wutgeheul des Volkes umjohlt, nach der Guillotine geschleppt. Und — einer jener Augenblicke, wie sie in solcher Dramatik nur die Geschichte selber ersinnen kann — unter denen, die der Hinrichtung der Wiener Kaisertochter beiwohnen, ist ein junger Hauptmann, der mit Empfehlungsbriefen an Robespierre und Danton soeben aus einer kleinen Garnison nach Paris gekommen war. Napoleone Buonaparte, der Advokatensohn aus Ajaccio auf Korsika, der letzte der großen italienischen Condottieri, hat, zur Guillotine aufblickend, schon wunderliche Gedanken in seinem bleichen Kopf, Gedanken, die Kaiserkrönung und Weltherrschaft heißen.

In dieser Sündflut von Blut und Schrecken wurden auch die künstlerischen Ideale des ancien régime mit fortgeschwemmt. Wie mußte die Kunst sich ummodeln, um in das neue Weltbild zu passen? Nun, die Antwort lautet: Nachdem man eine Kultur zerstört hatte, mußte man nach Anknüpfungspunkten bei einer anderen suchen, der man sich wahlverwandt, der man sich wesensgleich fühlte. Man hatte den König geköpft, hatte das Christentum ad acta gelegt, indem man den Christusstatuen in den Kirchen gleichfalls den Kopf abschlug und der Göttin der Vernunft Altäre errichtete. Also galt es, auf eine Epoche zurückzugreifen, die weder monarchisch, noch christlich war. So kam man zu den heidnischen Republiken, zum republikanischen Sparta und zum republikanischen Rom. Ein Hauch aus der Antike wehte die Geister

an. Das gewaltige „Senatus populusque romanus" lebte wieder auf in dem Zeichen R. F., das die öffentlichen Gebäude schmückte. An den Wänden standen die Büsten der großer Bürger Roms, des älteren und jüngeren Brutus, des Scipio, Seneca, Cato, Cincinnatus. Brutus namentlich, der den Cäsar tötete, war der Held der Zeit. Die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton wurden gefeiert. Die alten Helden, die für das Vaterland starben, durch heroische Taten ihrem Volke dienten, Marcus Curtius und Leonidas, Mucius Scävola und Timoleon, galten als Heilige. Nicht mehr die Psalmen und Evangelien, sondern Livius und Tacitus wurden von den Predigern auf der Kanzel zitiert. „Römer" redeten die Männer sich an und gaben ihren Kindern römische Namen. Haarbeutel und Jabots, Häubchen und Schleier, Spitzen und Rüschen fallen. Ein strenges Römertum sollte in Frankreich einherwandeln. In phrygischer Mütze, ohne Beinkleider gehen die Jakobiner daher. Frauen und Mädchen schlüpfen aus den Stöckelschuhen und schütteln den Puder aus dem Haar. Das Korsett fällt, nur durch einen Gürtel unter dem Busen ist die weiße Tunika zusammengehalten. Jeder Schmuck verschwindet, denn die égalité gestattet ihn nicht. An den nackten Füßen sind mit Schnürbändern Sandalen befestigt, und das Haar ist in griechischen Knoten gelegt.

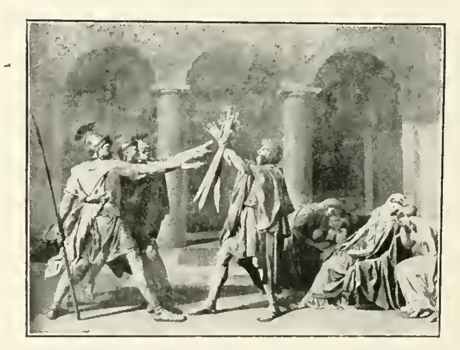
Diesem Rahmen hatte auch die Kunst sich einzufügen. Mit anderen Worten: auch in Frankreich endete das 18. Jahrhundert im Klassizismus, sofern es richtig ist, für Dinge, die ganz Verschiedenes bedeuten, das nämliche Schlagwort zu verwenden. Denn der Klassizismus der Revolutionszeit hat nichts gemein mit der antikisierenden Richtung, die in den letzten Regierungsjahren der Marie Antoinette geherrscht hatte, und auch nichts mit derjenigen, deren deutsche Vertreter Mengs und Carstens waren. Diese blickten durch philologische Brillen als Schüler eines Gelehrten in die Welt der Antike hinein. Die hellenistische Kunst der Frau Vigée-Lebrun aber war ein Schäferspiel, eine theokritische Idylle. Was in der Revolutionszeit von der Kunst verlangt wurde, war etwas anderes. Sie sollte die Massen elektrisieren, sollte das Pathos, die martialische Geste ihrer Epoche haben, sollte Beispiele römischen Heldentums, des Mannesmutes, der sich aufopfernden Vaterlandsliebe dem Volke vor Augen stellen.

Jacques-Louis David hat ihr diese Attitüde des Heroismus gegeben. Und wer sein Selbstporträt sieht, fühlt, wie sehr bei ihm Kunst und Persönlichkeit sich deckten. Er war kein schöner Mann. Er gleicht den fanatischen Volkstribunen, die damals von der Tribüne ihre Philippiken herniederdonnerten, und ein Seitenstück dieser großen Agitatoren war er auch als Künstler. David gehört zu denen, die die Revolution gemacht haben. Schon lange bevor die Ereignisse von


Jacques-Louis David, Selbstbildnis.
Paris, Louvre.

1793 kamen, predigte er, feuerte er an und verfluchte, stellte in gewaltigen Bildern dem Volke seinen römischen Beruf vor Augen. Gleich seine ersten Werke, der Schwur der Horatier und der Brutus — beide in Rom 1784 gemalt —, waren das Vorwort zur Revolution. Er zeigte einem neuen puritanischen Geschlecht, das die tändelnde Kunst des Rokoko nicht mehr brauchen konnte, den Mann, den Heros, der für eine Idee, für das Vaterland stirbt. Er gab diesem Mann eine mächtige Muskulatur, wie einem Kämpfer, der sich in die Arena stürzt. Und er brachte auch die Farbe, die Liniensprache in Einklang mit dem Heroismus des Tages. Was in der Rokokozeit schmeichlerisch und duftig gewesen war, ist bei David hart und metallisch. Was in der Linie ein kapriziöses Tänzeln und Sichbiegen gewesen war, ist bei ihm straffe Disziplin. An die Stelle der Unregelmäßigkeit, der Schnörkel und geschweiften Tändeleien tritt das Lineal, die kerzengerade Haltung des Exerzierplatzes, die Bewegung des Soldaten, der Parademarsch macht. In diesem Sinne drückt Davids Klassizismus die Epoche aus, ganz ebenso wie in den steifen, unerbittlich herben Linien der kunstgewerblichen Erzeugnisse von damals die katonische Strenge einer Zeit sich ausspricht, die sich in schroffstem Gegensatz zur sybaritischen Weichheit des Rokoko setzte.

Ja, David hat nicht nur moderne Gedanken in antikes Gewand gekleidet, indem er die Taten der Revolution durch Beispiele aus der römischen Heldengeschichte illustrierte. Er hat auch ohne solche Transposition die Geschichte seines Zeitalters geschrieben. Namentlich die beiden Bilder „Lepelletier auf dem Totenbett“ und „Der ermordete Marat“ sind Werke eines mächtigen Naturalisten, Totenstilleben von grausiger Wucht. Und dieser kühne Naturalismus stellt auch seine Bildnisse den größten Werken der alten Meister zur Seite.


Jacques-Louis David, Der Schwur der Horatier.
Paris, Louvre.

Beispiele sind etwa das Porträt Barrères, wie er auf der Tribüne steht und jene Rede hält, die Ludwig XVI. das Leben kostet: der Blick kalt und hart, der Mund von galligem Haß verzerrt, der Plebejer, der die neu errungene Freiheit wieder in ein neues Gefängnis einsperrt. Oder das Porträt der Madame de Récamier, in seiner puritanischen Einfachheit, dem kahlen Raum mit den kahlen Wänden, ein echtes Erzeugnis jener Epoche, die selbst in das Frauenboudoir ihre Ideen von spartanischer Askese hineintrug. In allen seinen Bildnissen gibt es keine schönen Posen, nichts Liebenswürdiges, Kokettierendes, Galantes mehr. Ernst und streng in offenem Hemdkragen, eine dicke Tuchkrawatte lose um den Hals geschlungen, stehen die Männer da. Die Frau ist aus der niedlichen Konkubine des Rokoko zur Amazone, zur Virago geworden. Sie hat ihren Schmuck auf dem Altar des Vaterlandes geopfert. Als Römerin gekleidet, fühlt sie sich als Mutter der Gracchen. Und namentlich der ganze Enthusiasmus der Zeit lebt in seinen Köpfen. Diese Menschen träumen nicht mehr. Sie schauen nicht mehr wie die der Rokokomaler in eine schöne Vergangenheit zurück. Sie haben alle Brücken hinter sich abgebrochen, aus Blut und Eisen eine neue Welt geformt. In diese neue Welt, deren Pforte sich vor ihnen auftut, blicken sie mit klarem, weitgeöffnetem, hoffnungsfreudigem Auge.



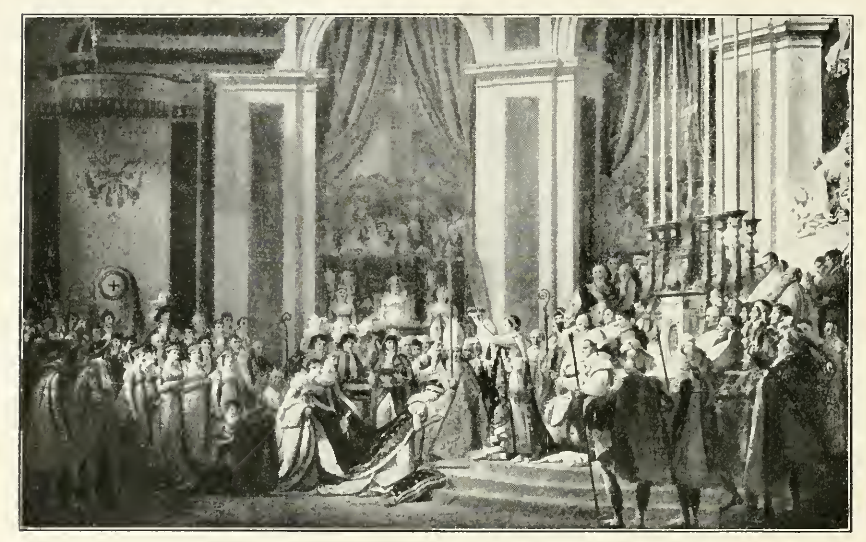
Jacques-Louis David, Der ermordete Marat. Brüssel, Museum.


Jacques-Louis David, Der General Bonaparte. Ölskizze. Paris, Sammlung Bassano.


Jacques-Louis David, Mme. Récamier. Paris, Louvre.

Auch das Auftreten Napoleons enttäuscht noch nicht. Wohl ist jetzt die Republik durch das Kaisertum abgelöst. Aber der neue Herr

hat nichts mit dem Königstum von Gottes Gnaden zu tun. Er ist ein Plebejer, der aus eigener Kraft vom Advokatensohn sich zum Diktator des Weltalls aufschwang. Er bezeichnete sich als den Schlußstein der Republik, sowie einst Augustus die römische Republik in das Cäsarentum überleitete. David, der Republikaner, konnte also der Hofmaler des ersten Kaisers sein, ohne künstlerisch seine Prinzipien zu verleugnen. Er hatte Bonaparte schon als General gezeichnet: den Kopf mager und bleich; die Armhaltung so, als könne dieser Ellbogen mühelos eine ganze Welt zur Seite schieben; hatte ihn gemalt, wie er auf



Jacques-Louis David, Die Krönung der Kaiserin Josephine. Paris, Louvre.

stolzem, sich bäumendem Hengst über den St. Bernhard reitet, in dessen Felsplateau die Namen Hannibal und Karl der Große gegraben sind. Und auch die Repräsentationsbilder, die er dem Kaiser widmete, sind gewaltige Dokumente eines gewaltigen Zeitalters. Namentlich das Riesenbild des Louvre, das die feierliche Szene darstellt, die sich am 2. Dezember 1804 in der Notre-Dame-Kirche abspielte, als Napoleon, von seinem Hofstaat umgeben, der Kaiserin Josephine die Krone aufs Haupt setzte, ist ebenso wundervoll in der starren Würde der Anordnung, wie in der würzigen Herbigkeit der Farbe.

Seine späteren antiken Bilder haben einen Stich ins Akademische. Da Frankreich nun aus den antikrömischen Anschauungen herausgetreten war, wirken sie trocken archäologisch neben denen, die das Pathos der Revolution durchglühte. Immerhin zeigt auch noch der

„Raub der Sabinerinnen", über welch gewaltiges Können David verfügte. Man denkt an Mantegna und Poussin, mit so statuarischer Wucht sind diese Körper herausziseliert. Und daß dieser scheinbare Akademiker sich auch jetzt noch pietätvoll in alle Einzelheiten der Natur versenkte, sieht man aus der langen Reihe von Bildnissen, die er bis zum Schlusse seines Lebens gemalt hat. Namentlich das Gruppenbild des Brüsseler Museums von 1810 mit der alten Dame und den beiden ältlichen Töchtern wird, wenn von solchen späten Porträts des Meisters die Rede ist, sofort in der Erinnerung lebendig. Kein Akademiker, sondern nur ein Künstler aus der Familie des Frans Hals vermochte die Natur so unbefangen zu sehen und auch



Jacques-Louis David, Der Raub der Sabinerinnen. Paris, Louvre.

dem scheinbar Häßlichen gegenüber sich der verschönernden Retuschen in diesem Maß zu enthalten.

Neben dem harten Römertum Davids steht das zarte Griechentum *Prud'hons*. Neben dem gewaltigen Geschichtschreiber der Napoleonischen Ära steht ein verträumter Poet. Auch in Prud'hons Oeuvre spiegeln die geschichtlichen Ereignisse sich wider. Er hat Napoleon gezeichnet, wie er von Siegesgöttinnen begleitet auf einer Quadriga gleich einem altrömischen Imperator daherkommt, hat die Kaiserin Josephine gemalt, wie sie im Park auf einer Rasenbank sitzend melancholischen Gedanken nachhängt. Doch schon solche Werke deuten an, was ihn von David unterscheidet. Das Bildnis Josephinens hat nichts von der puritanischen Strenge Davidscher Damenporträts, sondern läßt eher an die Zartheit des Rokoko denken. Das Blatt mit dem Triumph Napoleons ist ganz ins Zeitlose transponiert. Um 1800 ge-



Pierre Paul Prud'hon, Bildnis der Kaiserin Josephine. Paris, Louvre. Ausschnitt.

zeichnet, hat es doch gleichzeitig die Linienschönheit einer antiken Kamee.

Prud'hon ist ein wundervoller Zeichner. Mag es um eine Tischkarte oder eine Briefvignette, eine Allegorie oder einen Akt sich handeln — selbst das Einfachste wird unter seiner Hand ein Ding von ewiger Schönheit. Von allen denen, die sich damals um die Erneuerung des Griechentums bemühten, hat keiner den Geist der griechischen Linie derart empfunden. Man möchte sagen, daß er die Götter Griechenlands im Herzen trug, während die gleichzeitigen Deutschen Mengs und Carstens nur in nüchterner Verstandesarbeit antike Formenfragmente nebeneinanderstellten.

Und mit dieser Schönheit der griechischen Linie, die man an seinen Zeichnungen bewundert, verbindet sich in seinen Bildern noch das weiche Helldunkel, das zarte Sfumato der Lombarden. Gewiß, der Vergleich mit Correggio, den man zu machen liebt, ist ja nur äußerlich. Denn während Correggios Bilder in den Wellenlinien der Renaissance sich aufbauen, ist Prud'hons Formensprache vom geradlinigen Geschmack des Empire beherrscht. Auch sein Kolorismus ist anders. Während Correggio seine Bilder auf einen warmen, sonnigen Goldton stimmt, kennt Prud'hon nur bleiches Mondlicht, das gespenstisch über schneeige Körper gleitet. Und was ihn ganz besonders von Correggio trennt, ist die leise Wehmut, die alle seine Werke durchzittert. Süß und verführerisch ist das Lächeln der Göttinnen, die Correggio malte. Nur ein Lächeln unter Tränen kennt Prud'hon. Er hat Guillotinen gesehen, hat gehört, wie die Fittiche des Todesengels über die Erde rauschten, war zu der Erkenntnis gelangt, daß es kein fröhliches Lied ist, das das All durchbebt. Während über die Werke des alten Meisters die olympische Heiterkeit der Renaissance sich



Pierre Paul Prud'hon, Gerechtigkeit und göttliche Vergeltung verfolgen das Verbrechen. Paris, Louvre.


Pierre Paul Prud'hon, Amor und Psyche. Zeichnung. Paris, Louvre.

breitet, spricht aus denen Prud'hons die Traurigkeit der modernen Seele. Einen Elegiker des Rokoko möchte man ihn nennen. David blickte in die neue Welt, die sich aus den Blutgefilden der Revolution erhob, mit dem Auge des Mannes hinein, der sie selbst mitbaute. Er war der Robespierre der Kunst, fühlte sich als Herkules, der den Stall des Augias säubert. Man hört, wenn man seine ersten Bilder betrachtet, majestätisch und alles fortreißend die Marseillaise daherbrausen. Durch die Werke Prud'hons klingt die melancholische Frage: Wozu? Im Rokoko wurzelnd, klagt er über die Schönheitswelten, die der Geist des Terrorismus zerstörte.

Aber weil er im Rokoko wurzelte, haben seine Werke auch die farbige Feinheit, die an den Erzeugnissen dieser aristokratischen Zeit bestrickt. David, der Revolutionsmann, mußte auch die Farbe in Einklang mit dem Inhalt seiner Bilder bringen. Spartanisches Eisen ließ sich nicht in der Umhüllung eines weichen Kolorismus servieren. Prud'hon hat in seinen Bildern nie von rauher katonischer Männertugend und republikanischen Gesten gesprochen. So brauchte er auch als Kolorist nicht hart und metallisch zäh zu werden. Ein träumerisches Helldunkel paßte am besten zu dem verträumten Inhalt seiner Werke. In dieser Tonschönheit stehen seine Bilder nicht hinter den apartesten Erzeugnissen des altmeisterlichen Kolorismus zurück. Er malt etwa in dem Louvrebild von 1808 Gerechtigkeit und Rache, wie sie das Verbrechen verfolgen. An öder Stätte verläßt der Mörder sein Opfer, die nackte Leiche eines Jünglings, über die der Mond seine zitternden Strahlen gießt. Und über ihm schweben, wie Wolkengebilde, die rächenden Göttinnen daher. Oder er zeigt Zephyr, wie er am Waldbach sich schaukelt; Psyche, wie sie von Amoretten empor-


Pierre Paul Prud'hon, Die Entführung der Psyche. Paris, Louvre.

getragen wird in die hochzeitliche Wohnung des Eros. Und vor solchen Werken kann man unmöglich sagen, daß der Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich ein Abbrechen der malerischen Tradition bedeutete. Denn die Abendstunde, wenn die Natur in farbloser Dämmerung daliegt und nur ein paar blasse nackte Körper noch das Mondlicht ausstrahlen, das silbern durch die Kronen der Bäume huscht, ist auch von Späteren, wie Corot, kaum besser gemalt worden. Während in Deutschland das 18. Jahrhundert mit einem Dilettanten ausklang, der die Farbe überhaupt negierte und Federzeichnungen als Gemälde ausgab, bildet in Frankreich das Verbindungsglied zwischen der alten und der jungen Generation ein Meister, der das schöne Erbe des altmeisterlichen Kolorismus unangetastet in das neue Jahrhundert herüberrettete.

Goya.



Francisco de Goya, Selbstbildnis.
Madrid, Academia San Fernando.

Francisco de Goya ist von denen, die Altes ausklingen lassen und Neues einleiten, die interessanteste Erscheinung. Er liefert gleichfalls den Beweis, daß trotz der elementaren Ereignisse, die zwischen das 18. und 19. Jahrhundert gekeilt sind, doch eine Ewigkeitskette da ist, die das Schaffen der Gegenwart mit dem der Vergangenheit verknüpft.

Man denkt, wenn von Goya gesprochen wird, vorzugsweise an den Agitator, den Kämpfer. Von 1746—1828 hat er gelebt, und schon diese Zahlen deuten an, welches gewaltige Stück Geschichte in seinen Werken sich spiegelt. Als er auftrat, herrschte in allen Ländern Europas die Devise: Vive la joie! Auch das strenge schwarze Spanien feierte in ausgelassenem Taumel sein Rokoko. Goyas frühe Werke behandeln also die Themen, die man aus den Bildern der Franzosen von damals kennt. Junge vornehme Paare haben sich im Grünen gelagert. Man tanzt und ergeht sich in Pfänderspielen, die immer mit Küssen



Francisco de Goya, Das Blindekuhspiel.
Entwurf für Gobelin. Madrid, Prado.

---

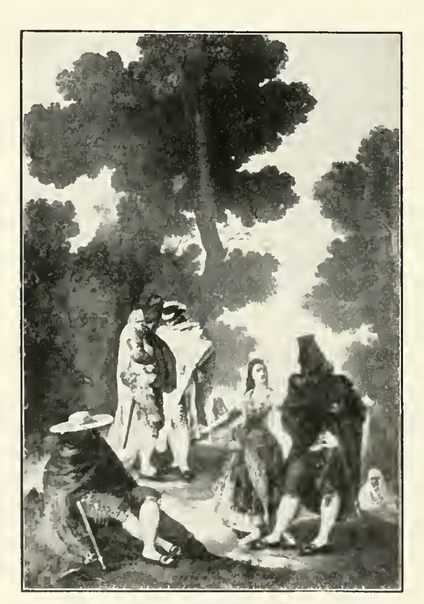
v. Loga, Berlin 1903. Muther, Berlin 1904.



Francisco de Goya, Mahlzeit im Grünen. London.



Francisco de Goya, Der Hampelmann. Entwurf für Gobelin. Madrid, Prado.



Francisco de Goya, Spaziergang in Andalusien. Entwurf für Gobelin. Madrid, Prado.

enden. Oder eine aristokratische Menge bewegt sich konversierend und flirtend auf der Puerta del Sol. Namentlich das Bild mit den lachenden jungen Weibern, die auf einem Bettuch einen Hampelmann tanzen lassen, ist für diese Phase seines Schaffens bezeichnend.

Plötzlich wird er ein anderer. Es waren ja tolle Zustände, die im Spanien jener Jahre herrschten. Karl IV., der auf dem Thron des Landes sitzt, ist ein willenloser Spielball in den Händen seiner Frau, der Marie Louise von Parma. Und diese führt ein Schauspiel auf, zynischer als alles, was die Chronique scandaleuse des 18. Jahr-

hunderts verzeichnet. Ebenso verlottert wie der Hof ist die Regierung, die Gesellschaft. Alle Ämter sind käuflich. 18000 Priester saugen das Land aus. Dieses Elend seines Vaterlandes weckte in Goya den Patrioten. Aus dem tändelnden Rokokomenschen wird er ein Prophet, ein Empörer, glaubt, indem er kreuzigt und höhnt, einem besseren Neuen den Weg zu bahnen. Namentlich seine Bildnisse der Königsfamilie tauchen, wenn von diesem Revolutionsmann die Rede ist, in der Erinnerung auf, jene Werke, in denen er unter der Maske des Repräsentationsbildes so gallige Pamphlete auf das Gottesgnadentum schrieb. Auch an die Caprichos denkt man, jene Folge von Radierungen, die er 1797 herausgab, und in denen er so schonungslos an den Grundmauern alles Überkommenen rüttelte.



Francisco de Goya, Streit in einer Herberge.
Entwurf für Gobelin. Madrid, Prado.

Wie in Frankreich 1789, fielen in Spanien 1808 die Würfel. Napoleon, von allen Intelligenten als Befreier begrüßt, nimmt das Land in seine eisernen Fäuste. Doch das Volk, von der Priesterschaft aufgestachelt, wirft in ungeheurem Heroismus sich den Fremden entgegen. Fürchterliche Kämpfe zwischen den spanischen Freischärlern und der Napoleonischen Soldateska spielen sich ab. Auch von diesen Ereignissen dröhnen Goyas Werke wider. Man sieht in Gemälden, wie Gefangene gerädert werden und Deserteure unter dem Musketenfeuer ihrer Kameraden zusammenbrechen, sieht in den Desastres de la guerra die Kriegsfurie über blutgetränkten Boden schreiten.

Und alle Begeisterung, alles Blutvergießen war vergeblich. Nachdem Joseph Bonaparte, den Napoleon zum König eingesetzt hatte, aus dem Lande vertrieben ist, besteigt 1814 mit Ferdinand VII. die Finsternis, die reaktionäre Gewalt den Thron. Die dunkelsten Zeiten des Mittelalters kehren wieder. Sitzungen des Inquisitionstribunals,



Francisco de Goya, die Familie Karls IV.
Madrid, Prado.



Francisco de Goya, Reiterbildnis der Königin
Marie Louise. Madrid, Prado.



Francisco de Goya, Don Manuel Godoy, Herzog
v. Alcadia. Madrid, Academia San Fernando.



Francisco de Goya, Bildnis Ferdinands VII.
Im Kunsthandel.



Francisco de Goya, Erschießung von Insurgenten.
Madrid, Prado.

Folterkammern und Ketzerverbrennungen sind in Goyas letzten Bildern geschildert.

Es hat nun gewiß großen Reiz, auch große Berechtigung, die Werke des Meisters in diesem Sinne als Illustrationen zur Zeitgeschichte aufzufassen. Denn die Kunst ist nach Shakespeares Wort Spiegel und Chronik ihrer Epoche. Und gerade weil in Goyas Schaffen alle Melodien seines Zeitalters zu einem so wilden Potpourri zu-

sammenklingen, hat er kulturgeschichtlich so große Bedeutung. Ferner läßt sich diese Seite seiner Tätigkeit auch deshalb aus seinem Oeuvre nicht streichen, weil eben jeder Mensch als ein Ganzes, als in sich gefügter Organismus genommen werden will. Goya war kein reiner Ästhet, der lediglich auf ihre Formen- und Farbenwerte hin die Welt betrachtete. Er war auch Stürmer und Dränger. Sein vulkanisches Temperament brauchte ein Ventil, durch das es sich Luft machte, sein rebellischer Geist einen Zündstoff, an dem er explodierte. Trotzdem wäre es falsch, wollte man auf diese Dinge das Schwergewicht legen. Denn wenn die Kunstgeschichte auch ein Teil der Kulturgeschichte ist, verwendet sie für ihre Wertungen doch einen besonderen Maßstab. Und wenn sie Goya neben die Größten stellt, tut sie es nicht, weil er Mittel- und Brennpunkt in den Kämpfen seiner Epoche war, sondern im Grunde doch deshalb, weil neben dem leidenschaftlichen Mitstreiter im Kampf des Tages auch der große Schöpfer tendenzloser Kunst steht.

Man hat ihn den letzten der alten Meister und den ersten der modernen genannt. Damit ist der Platz markiert, den er, soweit es überhaupt möglich ist, Erscheinungen, die Ewigkeitswert haben, zeitlich zu umgrenzen, als Künstler einnimmt. Er war der letzte der großen Alten. Denn eine malerische Entwicklung, die von Tintoretto und dem Greco zu Velazquez, Hals und Rembrandt führte, brach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jäh ab. In allen Ländern Europas wurde die Malerei zur kolorierten Plastik, das Bild zur Zeichnung. Sogar die Engländer, die an der guten Tradition am längsten festhielten, haben an der selbständigen Fortbildung der malerischen Ausdrucksmittel nicht mehr weiter gearbeitet. Sie zehrten nur schmarotzend von dem Kapital, das Tizian, van Dyck und die Maler des Rokoko anhäuften. Ihre Kunst war eine Abschwächung, ein Ausklang, der letzte Aufguß der Renaissance. Goya als einziger ging auf dem Wege weiter, den die größten Maleringenien der Vergangenheit, Velazquez und Rembrandt, diktiert hatten, ja er folgte ihnen nicht nur, wie ein Schüler seinen Meistern, er ging an ihnen vorbei, warf neue Probleme auf, wurde ein Mehrer des Reiches. Dort tote Nachahmung, eine auf Formeln zurückgeführte alte Ästhetik, hier weiter zeugendes, fortbildungsfähiges Leben. Daraus erklärt sich, daß er dann später auch der starke Anknüpfungspunkt der Modernen wurde. Nachdem die Malerei des 19. Jahrhunderts noch einmal die Bahnen aller früheren Jahrhunderte durchkreist hatte, setzte die eigentlich moderne Entwicklung an dem Punkte ein, wo Goya gestanden hatte. Daumier, der 20 Jahre alt war, als Goya starb, ist ihm in manchen seiner Bilder zum Verwechseln ähnlich. Manet würde seine Erstlingswerke — den Gui-



Francisco de Goya, Ein Majo.
Cadiz.



Francisco de Goya, Da. Tadea Arias
de Enriquez. Madrid, Prado.



Francisco de Goya, Die Schauspielerin Tirana.
Madrid, Academia San Fernando.



Francisco de Goya, Bildnis der Gattin des
Kunstschriftstellers Bermudez. Budapest.

tarrero, das Stiergefecht, die Balkonszene des Luxembourg, die Erschießung des Kaisers Maximilian und die Olympia — nicht gemalt haben, wenn er die direkten Vorbilder nicht bei Goya gefunden hätte. Ja, wenn man im Museo del Prado die Bilder sieht, mit denen er in seinen letzten Jahren sein Landhaus, die Quinta del Sordo, dekorierte,

hat man das Gefühl, daß selbst die hundert Jahre, die seit ihrem Entstehen vergingen, noch nicht ausreichend waren, um Goya einzuholen. Sie stehen auf einer Linie, die von dem Braunschweiger Familienbild Rembrandts über die Erzeugnisse der modernen Pointillisten hinweg in eine noch nicht zu ahnende Zukunft weist.

Selbstverständlich ist er als Maler sehr ungleich. Ein Mann, der so viel produzierte, mußte notwendig neben guten Werken auch schlechte schaffen. Manche seiner Bilder sind wüst und barbarisch, beinahe unappetitlich, so roh sind sie hingefegt. Anderen merkt man an, daß es Aufträge waren, die er ganz schematisch ohne Freude erledigte. Aber wo er bei der Sache war, wo er seine Vollkraft einsetzte, ist er von erstaunlicher Schönheit. Da hat er Kunst gemacht, ganz wie Beethoven Musik.



Francisco de Goya, Gräfin von Montijo mit ihren Töchtern. Madrid, Herzog von Alba.

In vielen seiner Bildnisse bewundert man die nämlichen aparten Nuancen, die denen Gainsboroughs ihren bestrickenden Zauber geben. Er ist sehr pikant, wenn er spanische Stierkämpfer darstellt, die in ihrer silberbestickten, hellrosaroten Kleidung sich von perlgrauem Hintergrund abheben. Er ist wundervoll, wenn er junge Leute malt mit ritterlich geschmeidigen Bewegungen und blassen verlebten Zügen. Mögen sie perlgraue Seide mit rosa Schleifen oder mögen sie das dunkle Wertherkostüm tragen, das seit 1775 in Spanien aufkam — die Pose sowohl wie die Farbenkombination ist von delikatestem Reiz. Desgleichen hat er die ätherische Rassenschönheit spanischer Aristokratinnen sehr gut gegeben: diese Damen mit dem gepuderten Teint, mit der schmalen feingeschnittenen Nase und den blutleeren Lippen, mit dem langen schwarzen oder rotgefärbten Haar, das wie eine Mähne auf die Schultern herabfällt. In ein enges Korsett ist die magere Taille gepreßt. Parfümierte Spitzenkleider tauchen unter hellseidener Robe auf. Sie tragen Grau. Da klingt nur das matte Rot einer Rose in die silberne Harmonie hinein. Sie tragen weißen Musselin. Da bildet das Schwarz eines Gürtels oder eines langen

Handschuhs einen sehr pikanten Kontrast. Wundervoll sind die Schleier oder die blaßblauen und hellrosaroten Haarschleifen zu der Farbe des Gesichtes gestimmt. Doch noch imposanter als diese Werke, in denen er an Gainsborough anklingt, sind jene anderen, in denen er an Großzügigkeit und plastischer Wucht sich mit Velazquez und dem alten Rembrandt berührt. Pathos ist ja sehr unmodern.



Goya, Bildnis eines alten Husarenoffiziers von 1815.
Im Kunsthandel.

Doch so blasphemisch das klingt, möchte man sagen, in seinem Bildnis der Frau Cean Bermudez, das im Nationalmuseum von Budapest bewahrt wird, sei sogar Velazquez noch überboten. Denn diese bläulich-grünliche Symphonie, in die das Polster auf dem Schoß in sonorem Rot hineintönt, ist von einem Farbengeschmack, wie er nur in den besten Werken des Velazquez vorkommt. Und mit dieser farbigen Noblesse verbindet sich etwas noch Geistreicheres, Nervöseres in der Mache, als es der kühle Velazquez hat. Und fast noch erstaunlicher als

diese Bildnisse, in denen er sich in den Bahnen des Velazquez bewegt, sind manche Werke seines Alters, in denen er mehr zu Rembrandt graviтiert. Man möchte es als ein Rätsel der Kunstgeschichte bezeichnen, daß in einer Zeit, die sonst jeden Zusammenhang mit der großen malerischen Kultur von einst verloren hatte, noch ein Bild wie das des alten Husarenoffiziers von 1815, das kürzlich in einer Wiener Ausstellung auftauchte, gemalt werden konnte, das, ohne daß Nachahmung vorlag, die phantastische Schönheit später Rembrandts hatte. Was Goya von seinen englischen Zeitgenossen unterscheidet, wird gerade durch Bilder dieser Art in ein sehr scharfes Licht gestellt. Bei den Engländern Zahmheit, sauberes Fertigmachen, Eklektizismus und Schema. Hier geniale Selbstverständlichkeit in der Auffassung und



Francisco de Goya, Hexenfahrt. Madrid, Prado.

eine unerhörte Maestria, alles auf die entscheidenden Werte zurückzuführen. Er macht ein paar Pinselstriche und sofort ist der ganze Organismus eines Kopfes, einer Hand gegeben. Er läßt auf einen Orden wie zufällig ein Glanzlicht fallen und aus etwas Ödem, malerisch fast Unmöglichem wird ein Ding von zauberhaftem Reiz. Überall ist ihm das Licht nicht nur der formenbildende Faktor, der den zeichnerischen Einzelheiten die plastische Wucht, den großen suggestiven Akzent, verleiht, sondern auch die harmonisierende Kraft, die alle farbigen Dissonanzen zu Symphonien von magischem Schmelz verwebt.

Was von seinen Bildnissen gilt, gilt von seinen Volksstücken nicht minder. Alles, woran man denkt, wenn von der Lokalfarbe der spanischen Halbinsel gesprochen wird, zieht wie in einem Kinematographen vorüber! Toreros und Majas, Schmuggler, Mönche, Hexen und Truhanes. Und auch in diesen Werken tobt eine malerische Kraft ersten Ranges mit elementarem Ungestüm, mit fast kannibalischer Freude sich aus. Auch hier reichen Vergangenheit und Gegenwart, Hals und Manet sich die Hände. Denn mit welch erstaunlicher Meisterschaft



Francisco de Goya, Jungen erklettern einen Baum. Madrid, Prado.



Francisco de Goya, Begräbnis der Sardine. Karnevalsszene. Madrid, Academia San Fernando.



Francisco de Goya, Die Majas auf dem Balkon. Im Kunsthandel.



Francisco de Goya, Die bekleidete Maja. Madrid, Prado.



Francisco de Goya, Die nackte Maja. Madrid, Prado.

weiß er das vibrierende Leben zu haschen. Er malt eine Straßenszene: da sind die Figuren nur als Flecke hingesetzt. Doch diese Flecke



Francisco de Goya, Der Maibaum.
Im Kunsthandel.



Francisco de Goya, Die Schläferin.
Berlin, Frau Mathilde Kocherthaler.



Francisco de Goya, Die schöne Buchhändlersfrau aus der Calle de las Carretas.

leben, diese Menge spricht. Er malt Kastagnettentänze: da zuckt an den Tänzerinnen jeder Nerv. Kein Späterer — weder Boldini noch Sargent — hat diese blitzartigen Bewegungen mit so unmittelbarer Verve gepackt. Er malt einen Jahrmarkt: da hört man förmlich, wie sich die Menge schwatzend und lachend zwischen den Buden dahinschiebt, malt einen Stierkampf: da sind nicht nur die Bewegungen der Akteure mit einem Aplomb sondergleichen gegeben, sondern auch im Zuschauerraum atmet und lebt alles. Alle diese Tausende von Menschen, die sich da vorbeugen und mit stieren Augen dem Gang des Gefechtes folgen, sind zu einem vieltausendköpfigen Wesen geworden, das eine einzige Seele, einen einzigen Pulsschlag hat. Er braucht nur den Pinsel anzusetzen — da sieht man Prozessionen über rosenbestreuten Boden ziehen, Majas kokettieren, Strolche das Messer zücken, junge Paare toll im Tanze sich drehen und die Lanzen der Stierkämpfer den Sand der Arena röten. Selbst in der Art, wie er ausschneidet und

bildmäßig komponiert, ohne daß die ordnende Hand bemerkt wird, hat er alles vorausgenommen, was die Impressionisten von den Japanern lernten.

Die Daten seines Lebens decken sich fast mit denen, die das Leben Goethes umfassen. Was hätte er zu Goya gesagt? Hätte er, im Banne der ihn umgebenden Epigonenkunst, den Worten Passavants beigestimmt: „Wie traurig es um den Kunstgeschmack in Spanien zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts aussah, dafür gibt Francisco Goya einen sprechenden Beweis“, oder würde er gemäß dem mystischen Attraktionsgesetz, das Große zu Großen zieht, gefühlt haben, daß der einzige Gegenwert, den er auf dem Gebiete der bildenden Kunst hatte, dieser spanische Meister war? Jedenfalls ließe sich nichts Schöneres denken, als ein Bildnis Goethes gemalt von Goya. Sie waren die Säkularmenschen von damals, diejenigen, die zur Ewigkeit redeten. Die ungeheure Logik, die in der Kunstgeschichte waltet, macht sich, wenn man Goyas Oeuvre überschaut, in dem Maße fühlbar, daß der moderne Impressionismus nur wie die logische Fortsetzung eines Dramas erscheint, dessen erste Akte schon vor Jahrhunderten sich abspielten. Alles, was heute angestrebt wird, alles, was wir an Daumier und Manet, an van Gogh und Cézanne bewundern, ist schon in den Werken dieses großen Ahnen der modernen Kunst enthalten.



Francisco de Goya, Das Stiergefecht. Madrid, Academia San Fernando.

Wege und Ziele der Malerei im 19. Jahrhundert.

Wie kommt es, daß die Malerei des 19. Jahrhunderts nur auf den seltsamsten Umwegen wieder auf die Bahn gelangte, die Goya gewiesen hatte? Wie kommt es überhaupt, daß das Bild der modernen Kunst so wirr und chaotisch, ihr Suchen so planlos, ihr Entwicklungsgang so sprunghaft sich darstellt? Denn darüber ist doch kein Zweifel: die Kunstgeschichte der früheren Jahrhunderte können wir ziemlich klar überschauen. Wir sehen deutlich das Band, das die Kunst mit der Kultur ihrer Zeit verknüpft. Wir können verfolgen, wie bei jeder Wandlung im Kulturleben neue künstlerische Probleme in Fluß kommen und systematisch gelöst werden. Beim 19. Jahrhundert ist das anders. Wir stoßen da auf eine Fülle von Werken, denen man ihre Zugehörigkeit zu diesem Jahrhundert überhaupt nicht anmerkt, auf Werke, die weit eher in einer früheren Epoche entstanden sein könnten. Und die Art, wie bald diese, bald jene Epoche der Vergangenheit aus dem Grabe gerufen wird, erscheint so unlogisch, so launenhaft und inkonsequent, daß man immer nur Ansätze, kein Vollbringen, immer nur Versuche, keinen Plan, immer nur Richtungen, kein Ziel bemerkt.

Man kann zur Erklärung dieser Planlosigkeit, durch die sich das Kunstschaffen des 19. Jahrhunderts in so seltsamen Gegensatz zu dem der Vergangenheit stellt, zunächst darauf hinweisen, daß das 19. Jahrhundert selbst eines der widerspruchvollsten war, das die Geschichte verzeichnet, eine Zeit, die Neues, unsagbar viel Neues entstehen sah und zugleich Altes, unsagbar viel Altes als schweren toten Ballast mitschleppte. In einer solchen Epoche mußte auch die Kunst einen Januskopf zeigen. Denen, die nach neuen Zielen ausspähen, stehen die gegenüber, die an Altes krampfhaft sich klammern. Man hatte am Schlusse des 18. Jahrhunderts eine stilvolle aristokratische Kultur zu Grabe getragen. Die neue bürgerliche Kultur, die im Werden begriffen war, hatte noch keinen Charakter. Oder wenigstens: sie erschien kleinlich, unschön, prosaisch neben dem großen Schwung, der durch das Leben von früher ging. Da ist es verständlich, daß nur wenige

der neuauftretenden Künstler Lust hatten, Interpreten ihrer eigenen Zeit zu sein, die meisten in die Schönheitswelt der begrabenen Kulturen blickten. Und nicht nur romantische Gesinnung lenkte in diese Bahn. Das 19. Jahrhundert war auch die Zeit der historischen Studien: man überschaute erstmals die gesamte Vergangenheit. Und es war die Zeit der Ästhetik: eine eigene Wissenschaft entstand, die dem Künstler zurief, daß er Schönes nur schaffen könne, wenn er an eine schon vorhandene Schönheit imitierend sich anlehne.

Aus allen diesen Gründen war die Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Hauptsache retrospektiv. Das heißt, sie ging weiter auf der Bahn, die ihr ein Menschenalter vorher schon Winckelmann wies. Damals hatten Carstens und Mengs in Deutschland, andere in anderen Ländern geglaubt, zu einer neuen Kunst dadurch kommen zu können, daß sie antike Themen im Stil griechischer Reliefs und griechischer Vasenbilder behandelten. Die Landschafter waren nach Hellas und Rom gegangen, um die alte klassische Welt zu feiern. Nun warf man sich dem Mittelalter in die Arme. Overbeck, Schnorr und Cornelius versuchten im Anschluß an die Primitiven neue religiöse Kunst zu schaffen. Schwind und Steinle illustrierten die mittelalterlichen Legenden und Märchen. Die Präraffaeliten in England folgten einem ähnlichen Programm. Die Genremaler suchten das Leben da, wo es wie eine Insel der Vergangenheit in die Gegenwart hereinragte. Die Landschafter bemühten sich, die Vision einer Erde zu geben, wie sie in den Tagen der Raubritter und Mönche war. Unterdessen war Frankreich ein Stück weiter in die Gegenwart vorwärts geschritten. Es kam dort die Historienmalerei in Schwung, die ihre Themen vorzugsweise dem 16. und 17. Jahrhundert entlehnte. Nachdem die Haupt- und Staatsaktionen aus der Zeit Karls V., aus der Zeit Richelieus, Cromwells und Wallensteins eine ausgiebige Bearbeitung in allen Ländern gefunden hatten, langte man beim 18. Jahrhundert an. Meissonier und Menzel wurden die posthumen Interpreten des Rokoko.

So hatte man die Bahnen aller vergangenen Jahrhunderte durchkreist, hatte auf retrospektivem Wege das geschildert, was die Menschen von einst erlebten. Die Frage erhob sich: Was nun? Und da machte man die Entdeckung, daß doch auch das Leben der Gegenwart Stoff für Bilder zu bieten vermöchte. Freilich, vorsichtig in der Auswahl galt es zu sein. Denn die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war eine literarische Zeit. Die Kunstfreunde brachten Bildern meist nur dann Interesse entgegen, wenn sie einen ablesbaren, stofflich anziehenden Inhalt hatten. Dieser Forderung konnte auf zweierlei Art genügt werden. Es gab Eisenbahnen und Dampfschiffe. Man konnte also dadurch interessant sein, daß man den Werken eine ethnographische oder

geographische Note gab, daß man in Genrebildern von den Sitten und Gebräuchen fremder Völkerschaften, in Landschaften von den Sehenswürdigkeiten einer exotischen Natur berichtete. Oder wenn man Heimisches darstellte, konnte man für den gegenständlichen Inhalt dadurch sorgen, daß man Szenen aus dem Volksleben im Sinne der Posse oder des Rührstückes behandelte. Die Maler gaben sich als Globetrotter und Novellisten. Die Ausstellungsbesucher betrachteten die Bilder auf ihren belehrenden, komischen oder rührenden Inhalt hin.

Die Malerei kann nun aber auf die Dauer nicht Dienerin solcher literarischer Interessen sein. Sie muß, um in sich selbst zu erstarken, an die Stelle des Gegenständlichen den künstlerischen Gedanken setzen. So läßt sich tatsächlich verfolgen, wie sie seit der Mitte des Jahrhunderts in diese Bahnen einlenkte. Während vorher das Ausschlaggebende die Wahl stofflich interessanter Motive war, beginnen nun ästhetische Fragen — Fragen der Raumgestaltung, der Anordnung und besonders der Farbenanschauung — die Künstler mehr und mehr zu beschäftigen. Und selbstverständlich — die Museen waren da — zog man dabei die alten Meister zu Rat. Nachdem man vorher alte Themen behandelt hatte, malte man nun Modernes in der Weise, daß man auf die neuen Themen die Farbenanschauung der älteren Epochen projizierte. Der eine suchte seinen Werken etwas von der würzigen Farbenpracht des Quattrocento zu geben; der zweite bemühte sich um das Helldunkel der Venezianer; der dritte arbeitete im Kellerlukenstil Caravaggios; wieder für einen anderen war die Tonschönheit der alten Holländer maßgebend. Der Historiker kann die einzelnen nach den Vorbildern gruppieren, die sie in neuer Paraphrase vor Augen stellten, und er darf auch nicht verkennen, daß das Ergebnis dieser altmeisterlichen Studien ein sehr wichtiges war. Während man vorher, solange das Gegenständliche des Motivs die Hauptrolle spielte, sich mit einer sehr anspruchslosen koloristischen Redaktion hatte begnügen können, lernte man nun, seitdem der koloristische Gedanke das Entscheidende geworden war, die maltechnischen Instrumente der Vergangenheit mit virtuoser Sicherheit spielen.

Freilich, eine Frage blieb ungelöst. Aus neuen Stoffen pflegt sich stets ein neuer Stil zu ergeben. Nur Übergangszeiten behelfen sich damit, daß sie neuen Wein in alte Schläuche füllen. Beispiel die Carracci, die zur Behandlung barocker Themen sich der Formensprache der Renaissance bedienten, oder die Coypel und van Loo, die im 18. Jahrhundert Themen des Rokoko barock behandelten. Und es entsteht dann immer eine Dissonanz zwischen Stoff und Stil. Im 19. Jahrhundert ergab sie sich gleichfalls. Die Landschaftsmalerei und das im Freien spielende Arbeiterbild waren zu einer größeren Bedeutung

als je gelangt. Auch die Beleuchtungsverhältnisse im Innenraum hatten sich wesentlich verändert. Sowohl die Ateliers, in denen die Bilder entstanden, wie die Zimmer, in die sie kamen, waren heller als in den Tagen der alten Meister, als noch nicht große weiße Glastafeln, sondern kleine grünliche Butzenscheiben die Lichtzufuhr bewirkten. Gar nicht zu reden von den neuen luministischen Problemen, vor die man sich durch das künstliche Licht — Petroleumlampen, Gas und Elektrizität — gestellt sah. Alle diese Dinge hatte die Malerei bisher ängstlich umgangen. Entweder man wählte die Themen so, daß sie ohne allzu große Vergewaltigung sich in die Skala der alten Meister bringen ließen, oder man vergewaltigte sie, indem man alles Helle auf Braun, auf den Galerieton nachgedunkelter alter Bilder stimmte.

Um die Mitte der 60er Jahre wurde man sich dessen bewußt. Es wurde argumentiert: eine Ästhetik, die den Künstler anleitet, die Welt durch das Prisma einer schon geschaffenen Kunst zu betrachten, ist falsch. Denn die Fülle ganz verschiedenartiger Schönheit, die aus den alten Epochen erhalten ist, erklärt sich im Gegenteil daraus, daß die alten Meister sich nicht kopierten, sondern ihrem eigenen Auge trauten. Mit anderen Worten: es erhob sich das Problem des Impressionismus. Statt mehr die Alten äußerlich nachzuahmen, wollte man ihnen wesensgleich werden, indem man, wie sie es getan hatten, für die Wiedergabe der neuen Eindrücke einer neuen Zeit auch wieder neue selbständige Instrumente sich schmiedete. Ganz ohne Mithilfe der alten Meister ging das abermals nicht ab. Man studierte diejenigen, deren künstlerische Prinzipien zu den Tendenzen der Gegenwart am besten zu passen schienen. Velazquez, Goya und Fragonard, die Hellmaler der Vergangenheit, haben als Taufpaten an der Wiege der neuen Kunst gestanden. Die Japaner lehrten gewisse Finessen der Anordnung, die es ermöglichten, bildmäßige Wirkung zu erzielen, ohne daß es nötig war, die Elemente des modernen Lebens in die hergebrachte, zu ihrer Beweglichkeit nicht mehr passende Komposition zu pressen. Doch alle diese Anregungen wurden frei verarbeitet. Man war sich von Anfang an klar, daß sie nur Mittel zum Zweck sein könnten — Bausteine für ein Haus, das man selber errichten mußte. Und daß die Kunst, die sich auf der Basis dieser Erkenntnis erhob, das Reich des Schönen wieder um Werte bereicherte, kann der Geschichtschreiber nicht verkennen. Sie war, wie die Kunst der alten Epochen, wieder vom Lebensblut ihrer Zeit durchpulst. Und sie war die Fortsetzung, nicht mehr der Reflex der alten, weil sie von den Dingen einer neuen Zeit in einem neuen selbständigen Stil erzählte.

Was nach der großen impressionistischen Bewegung im 19. Jahrhundert noch weiter erfolgte, war nur Ergänzung, nur Ausbau. Teils

spielte ein stofflicher Gesichtspunkt mit. Die Impressionisten, von der sehr wichtigen Ansicht ausgehend, daß das eigentliche Gehirn des Malers das Auge sei, hatten sich in der Hauptsache auf die Darstellung von Dingen beschränkt, die man in der Wirklichkeit sehen kann. Malerische Eroberungen lassen sich nur an sichtbaren Objekten machen. Doch den Kunstfreunden genügt eine solche Malerei, die lediglich an das gebildete Auge sich wendet, nur selten. Sie verlangen Stimmungen, wollen den Alltag vergessen, fordern vom Künstler, daß er sie in eine mehr poetische Welt entrücke. Solche transzendentale Neigungen sind immer vorhanden gewesen. Und gerade weil der Impressionismus darauf nicht eingegangen war, machten sie am Schlusse des Jahrhunderts nochmals sehr stark sich geltend. Alle jene Bedürfnisse, denen früher die religiöse Kunst genügt hatte, äußerten sich in einer Sehnsucht nach Märchenzauber. Anderenteils war eine technische Erweiterung des Impressionismus möglich. Er hatte, indem er das Studium der vom Licht nuancierten Farbe systematisch betrieb, das Auge eine Fülle neuer koloristischer Werte sehen gelehrt. Man konnte zur Stilisierung der frei symphonischen Kombination dieser vom Impressionismus entdeckten Farbenwerte übergehen und auf diesem Wege, indem man gleichzeitig die Linie, das Architektonische der Bilder wieder mehr betonte, zu einer neuen dekorativen Kunst gelangen. An diesem Punkt stehen wir heute. Und wenn Geschichtschreibung insofern eine Fälschung der Wahrheit ist, als sie in Abschnitte gliedert, was im Leben frei daherwogt, bringt sie durch diese Gliederung doch auch Logik in das, was zunächst nur einem Chaos, einem Durcheinander planloser Versuche gleicht. Die Gesichtspunkte sind angedeutet, nach denen die Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts sich in allen Ländern Europas vollzog.

Frankreich bis 1850.

Mit Frankreich ist zu beginnen. Denn Frankreich ist während des 19. Jahrhunderts das führende Land in allen Kunstfragen gewesen. Hier hat sich die Entwicklung der Malerei mit fast dramatischer Folgerichtigkeit vollzogen. Hier fanden alle Probleme, die das Jahrhundert stellte, ihre klassische Lösung. Und die Gründe, aus denen diese Überlegenheit sich erklärt, sind nicht schwer zu finden. Man braucht sich nur der Meister zu erinnern, die aus dem 18. Jahrhundert in das neue hereinragten. Bis 1823 lebte Prud'hon, der zarte Elegiker des Rokoko, den man insofern nicht willkürlich mit Correggio vergleicht, als seine Werke tatsächlich alle Feinheiten des alten lombardischen Kolorismus haben. David, der bis 1825 lebte, ist zwar ein Kolorist ganz anderer Marke. Statt malerischer Weichheit herrscht bei ihm die metallische Schärfe des Umrisses. Doch dieses Zurückdrängen der Farbe war auch bei ihm nicht Impotenz. Er malte so hart, nicht weil er nicht anders gekonnt hätte, sondern weil er nicht anders wollte. Zu seinen strengen, soldatisch straffen Werken hätte keine weiche, schmeichlerische Farbe gepaßt. Im übrigen ist er nur anders als Prud'hon, nicht schlechter. Die gute alte Tradition wurde auch durch ihn und seine Schule wenig erschüttert. Den ganzen kultivierten Geschmack, das ganze sattelfeste Können der Vergangenheit rettete er in das neue Jahrhundert herüber. Und vermöge dieses Könnens, das in Frankreich niemals verloren ging, sind die Franzosen während des 19. Jahrhunderts nicht nur die technischen Lehrmeister aller übrigen Nationen gewesen; vermöge dieses nie versagenden, stets schlagfertigen Könnens waren sie auch fähig, allen neuen Problemen, die ein neues Zeitalter stellte, immer die erste klare Fassung zu geben.

Muther, Ein Jahrhundert französischer Malerei, 1901. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Stuttgart 1904. — Über Gros: G. Darjenty, Paris 1887. — Über Gérard: Adam, Paris 1852/57. — Über Géricault: Charles Clément, Paris 1879. — Über Delacroix: Alfred Robaut, Paris 1885. — Über Monticelli: Guirand, Paris 1900. — Über Decamps: Ad. Moreau, Paris 1869. — Über Léopold Robert: Charles Clément, Paris 1875. — Über Ingres: H. Delaborde, Paris 1870. Charles Blanc, Paris 1840. — Über Ary Scheffer: L. Vitet, Paris 1860. — Über Delaroche: J. Runtz-Rees, London 1880.



Antoine-Jean Gros, Die Pestkrauken von Jaffa.
Paris, Louvre.

Zunächst ist ein Meister zu nennen, bei dem es noch um die Verherrlichung des Empire sich handelt. Was für Ludwig XIV. van der Meulen gewesen war, war für Napoleon *Antoine-Jean Gros*. Ihm fiel die Aufgabe zu, die Kriege und Siege des Imperators zu schildern. Und er tat es in einem Stil, der gut zu dem heroischen Wesen der Epoche paßt. Seine Bilder der Pestkranken von Jaffa, der Schlacht von Eylau und des Napoleon vor den Pyramiden sind Dokumente einer großen, die Kraft anbetenden Epoche. Wenn man zuweilen darin einen gewissen Bühnenheroismus zu finden glaubt, so erklärt sich das daraus, daß auch Napoleon selbst (man denke an die berühmten Worte, die er 1798 vor den Pyramiden sprach: Soldaten, von der Höhe dieser Monumente schauen 40 Jahrhunderte auf euch herab!) solchen Bühneneffekten keineswegs abhold war.



François Gérard, Amor und Psyche.
Paris, Louvre.

Die Werke *François Gérards* zeigen dann das allmähliche Mattwerden des Klassizismus. Alles was in Davids Schwur der Horatier hart und spartanisch war, ist in Gérards Amor und Psyche ins kokett Parfümierte, Niedliche übergeleitet. Gleichzeitig kommentieren seine Bildnisse die Wandlung, die sich in den letzten Jahren Napoleons und dann noch mehr in den Jahren der Restauration vollzog. Schon das Kaisertum, das sich anfangs als den Schlußstein der Republik bezeich-

nete, hatte schließlich die Allüren des Gottesgnadentum angenommen. Und als dann später nach dem Sturze Napoleons die alte aristokratische Gesellschaft ihre Salons wieder eröffnete, erlebte das ancien régime überhaupt eine neue Auflage. Die Restauration bedeutet die Wiederherstellung des alten Europa. So wurde der Porträtstil, der vorher so demokratisch einfach gewesen war, nun wieder höfisch und prunkvoll. Das Ausstattungsporträt, das Repräsentationsbild wurde durch Gérard wieder eingeführt. Die Menschen, die er malte, sind nicht mehr „Bürger“, wie bei David, sondern Fürsten, Generäle, Prinzessinnen, und die Umgebung, in der sie sich aufhalten, läßt keinen Zweifel darüber, ob die Anrede Sire, Durchlaucht oder Exzellenz zu lauten hat. Mme. Lätitia, die Mutter Napoleons, sitzt auf dem Bild, das Gérard von ihr malte, vor einer van Dyck-Kulisse neben der Büste ihres großen Sohnes. Und Mme. Récamier! Auf Davids Bildnis war sie eine strenge griechische Muse. Dem demokratischen Zug der Zeit gemäß ließ sie sich inmitten einer Zimmereinrichtung malen, die fast kokettierte mit der Einfachheit, die man damals zur Schau trug. Bei Gérard ist sie eine freundlich lächelnde Hofdame, die Geliebte eines Prinzen. Wie auf den Bildnissen van Dycks blickt man in die Kolonnade eines königlichen Schlosses hinein.

Freilich, Gérard war der einzige, der sich zum Ruhmredner des restaurierten Königtums machte. Die Kunst der übrigen, die seit 1820 auftraten, wurzelt nicht im Leben, sondern wuchs im Gegensatz zum Leben empor. Die Regierungszeit Karls X. war ja eine Epoche der finstersten klerikalen Reaktion. Klöster wurden wieder aufgetan. Heuschreckenschwärme schwarzer Priester ließen von neuem sich im Lande nieder. Es waren die schmachvollen Jahre, von denen Musset in den Confessions d'un enfant du siècle sagt: „Und wenn die Jünglinge vom Ruhm sprachen, antwortete man ihnen: Werdet Priester. Und wenn sie von Ehre und Kraft, von Liebe und Leben sprachen, immer dieselbe Antwort: Werdet Priester.“ Solche Zustände mußten die Literatur wie die Kunst in die schärfste Opposition gegen alles Bestehende treiben. Alles, was man um sich sah, war schwarz, alles war Stillstand. Also liebte man lodernde Farben und wilde Bewegung. Den Mächten der Finsternis und der Stagnation setzte man den Anblick einer farbenglühenden, titanenhaft kämpfenden Welt entgegen. Das bedeutet in Frankreich das Wort Romantismus. Während in Deutschland die Romantik einen still-beschaulichen, wehmütig-elegischen Charakter trug, wurde sie in Frankreich wild und pathetisch. Es begann dort etwas, wie es Deutschland in der Sturm- und Drangzeit, in den Tagen des jungen Schiller und des jungen Goethe erlebt hatte.

In dieser Weise kann man die Wandlung, die sich seit 1820 vollzog, kulturgeschichtlich erklären. Doch andererseits genügt es auch auf jenes Gesetz der Extreme hinzuweisen, das, wie sich oft gezeigt hat, die Entwicklung der Kunstgeschichte beherrscht. In Deutschland funktionierte es in der Weise, daß man aus der Antike zum Mittelalter kam. Nachdem man heidnisch gewesen war, sehnte man sich nach Christentum. Nachdem man an den welligen Linien der spätgriechischen Statuen sich satt gesehen hatte, fand man Gefallen an den eckigen Linien der Gotik. In Frankreich war das Reaktionsbedürfnis gegen den Klassizismus gleichfalls vorhanden. Doch gemäß dem französischen Temperament äußerte es sich in anderer Weise. Der Klassi-



Théodore Géricault, Das Floß der Medusa. Paris, Louvre.

zismus Davids war so eisig kalt, so marmorn gewesen. Also sehnte man sich nach Leidenschaft, nach schnaubendem Pathos. David hatte, obwohl er im Zurückdrängen der Farbe nicht so weit als seine deutschen Genossen ging, immerhin seine Malerei einem plastischen Formgefüge untergeordnet. Kolorierte Statuen stellte er in seinen Bildern zusammen. Jetzt machte die Farbe als solche wieder ihre Rechte geltend. Eine rein malerische Malerei sollte, wie in den Tagen des Barock, wieder an die Stelle einer von statuarischen Gesichtspunkten beherrschten treten. Und es lag daher nahe, daß man auch nach Anknüpfungspunkten gerade bei dieser Kunst suchte, die damals im 17. Jahrhundert auf den marmornen Stil der Renaissance gefolgt war. Mit Siebenmeilenstiefelschritt trat man aus der Antike mitten in das Barock hinein. Rubens namentlich mit seinen himmelstürmenden Bewegungen und lodernden, glühenden Farben wurde das Ideal der Geister. Die stolze



Théodore Géricault, Das Rennen zu Epsom 1821.
Paris, Louvre.

Generation von 1830 durchzog wie ein funkensprühender Komet den Himmel der französischen Kunst.

Théodore Géricault betrat als erster den Schauplatz. Er hat, als das eigentliche Genie der Schule, in seinem kurzen Leben sämtliche Probleme aufgeworfen, die in der Folgezeit die Maler beschäftigten. Alles malte er, was Farbe und Kraft, Bewegung und Leidenschaft hatte. Weil sie so farbig waren, liebte er die Uniformen der Offiziere. Weil sie so kräftig und ungebändigt waren, liebte er wild dahinstürmende Pferde. Weil sie so drohen, rollen und wüten, liebte er tosende, spritzende, sich überschlagende Wogen. Weil das ganze Wesen des französischen Romantismus Kampf und Leidenschaft war, liebte er den kämpfenden, leidenden Menschen. Das Bild, an das man gewöhnlich denkt, wenn Géricaults Name genannt wird, ist das 1819 gemalte „Floß der Medusa". 12 Tage irren Schiffbrüchige auf dem Meere umher, halb verhungert, verzweifelt. Die Elemente wüten, immer größere Wogen rollen heran. Da zeigt sich in der Ferne ein Segel. Neue Lebenskraft zuckt durch die schlaffen Leiber. Das Evangelium der Leidenschaft war hier zum erstenmal wieder verkündet. Nur in kleinen Einzelheiten ist der Zusammenhang mit David noch kenntlich. Géricault folgte dem Prinzip des Klassizismus, indem er die Figuren ein wenig ins Statuenhafte übersetzte und der Komposition die herkömmliche Pyramidalform gab. Auch die Farbe in ihrem gleichmäßigen Braun entspricht noch nicht dem Ideal der jungen Schule. Noch reiner als in diesem großen Bild spricht sein Genie in kleineren Werken sich aus. Seine Jockeis, die über die Landschaft sprengen, seine kämpfenden Pferde, an denen jede Fiber in nervöser Bewegung zuckt, seine Pferde im Stall, seine Pferdeköpfe, auch seine Bilder aus Irrenhäusern gehören an Ausdruck und Lebendigkeit zum Gewaltigsten, was der junge Romantismus schuf. Auch malerisch haben diese Werke nichts mit dem monoton braungefärbten großen Schiff-

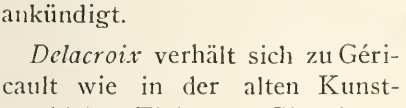


Théodore Géricault, La folle.
Wien, Sammlung Eisler.



Eugène Delacroix, Die Barke des Dante.
Paris, Louvre.

bruchbilde gemein. Wie er in seinen Gewitterstimmungen das dunkle Firmament und die zukkenden Blitze malt, in seinen Kürassieren die glitzernden Pallasche, die weißen Uniformen, die roten Epauletten zusammenstimmt — das ist eine Art, malerisch zu denken, die das Aufgehen einer neuen Epoche ankündigt.



Delacroix verhält sich zu Géricault wie in der alten Kunstgeschichte Tizian zu Giorgione. Dort der junge, himmelstürmende, früh gefällte Titan, der eine ganze Entwicklung vorausnimmt. Hier der Meister, der in einem langen arbeitsvollen Leben das vollendet, was jener angebahnt. Auch Delacroix, wie Géricault, hat alles gemalt, wo es um Kampf und große Leidenschaften, um Feuer und Farbe sich handelt. Aus Blut und Purpur, kämpfenden Menschen und verwesten Körpern, aus Schädelstätten und glühenden Wüsten setzt er die Dramen seiner Phantasie zusammen. Die Dantebarke, mit der er 1822 im Salon erschien, war sein erstes großes Manifest. Dante und Virgil, von Phlegyas über den Acheron gesetzt, segeln an den Verdammten vorbei, die sich mit Zähnen und Nägeln an der Barke festklammern. Die Komposition hat hier wie in Géricaults Schiffbruchbild noch eine blockmäßige Geschlossenheit.



Eugène Delacroix, Das Gemetzel auf Chios.
Paris, Louvre.

Ein klassisches Werk — Poussins Sündflut im Louvre — scheint dem jungen Meister die ersten Anregungen gegeben zu haben. Koloristisch glaubt man die sonoren Orgelfugen Tizians zu hören. In dem nächsten, 1824 gemalten Bild, dem Gemetzel auf Chios, einer Szene aus dem griechischen Befreiungskampf, wirkt er noch weit revolutionärer und kühner. Entsprach in der Dantebarke



Eugène Delacroix, Die Freiheit auf den Barrikaden. Paris, Louvre.

die symmetrische Anordnung noch den Regeln der Klassizisten, so ist hier die Pyramidenform durch freie Gruppierung ersetzt. Erklangen dort die dunkeln Farbensymphonien der Venezianer, so ist er hier der Schüler des Rubens, hell und leuchtend, sprühend und funkelnd. Eine seltsame Rollenvertauschung findet statt. Während die deutschen Romantiker an romanischem Katholizismus und romanischen Kirchenbildern sich begeisterten, ist Delacroix nicht nur als Maler der Sproß eines germanischen Meisters, nein, germanischer Geist befruchtet überhaupt sein Schaffen. Bei Shakespeare und Goethe, bei Scott und Byron fand er die ungebundene Leidenschaft, die er an den Klassikern seines eigenen Vaterlandes vermißte. Eine Reihe seiner berühmtesten Werke — Tasso im Kerker, die Hinrichtung des Marino Falieri und der Tod Sardanapals, Hamlet am Grabe Yoricks, sein Kampf mit Laertes, Ophelia, Macbeth und die Hexen, Lady Macbeth, Gretchen, Angelika, der Gefangene von Chillon, der Giaur und der Pascha — sind Huldigungen, die er den deutsch-angelsächsischen Poeten darbrachte. Eine Reise nach Marokko, die er 1832 machte, bedeutete dann eine abermalige Erweiterung seines Stoffgebietes. Er, der vorher in der Welt der Dichter gelebt hatte, sah



Eugène Delacroix, Enthauptung des Dogen Marino Falieri. London, Sammlung Wallace.

nun auch in der Wirklichkeit Dinge, die romantischem Fühlen entgegenkamen. Menschen sah er, die noch in denselben buntleuchtenden Gewändern in der Sonne saßen, wie sie ihre Vorfahren tausend Jahre vorher getragen hatten. Eine Landschaft sah er, aus deren ärmlichem Schmutz noch der Märchenglanz versunkener Herrlichkeit strahlte. Leidenschaften sah er, die, durch keine Polizeimoral gebändigt, noch in ihrer ganzen ungebrochenen heißlodernden Wildheit sich gaben. Die Frauen von Algier, die jüdische Hochzeit in Marokko, die Konvulsionäre von Tanger und der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel sind die hauptsächlichsten Werke, an die man denkt, wenn von diesem Orient Delacroix' die Rede ist. Doch auch hiermit ist das



Eugène Delacroix, Algerische Frauen. Paris, Louvre.



Eugène Delacroix, Jüdische Hochzeit in Marokko. Paris, Louvre.

Reich, das er beherrscht, noch nicht gekennzeichnet. Es ist ihm gleichgültig, ob es um den Orient oder die Heimat, um das Mittelalter oder die Antike, ob es um Menschen, Landschaften oder Tiere sich handelt. Er zeigt die schnaubende Wut kämpfender Pferde, Löwen und Tiger, zeigt das wilde Toben der Elemente, schäumende, spritzende, vom Winde gepeitschte Wogen. Die Bibel und Heiligenlegende ist ihm

ebenfalls lieb, weil sie Gelegenheit gibt, urtümlich große Leidenschaften und blutige Grausamkeit zu schildern. Eine Farbe von nervösestem Leben vereint sich in allen seinen Werken mit einer psychischen Ausdruckskraft sondergleichen. Théophile Silvestre hat ihn gekennzeichnet, als er nach dem Hinscheiden des Meisters 1863 die Worte schrieb: „Ein Maler von echter Rasse ist tot, der eine Sonne im Kopf und ein Gewitter im Herzen trug, der vierzig Jahre lang die ganze Tonleiter menschlicher Leidenschaften anschlug und dessen grandioser, schreckenerregender Pinsel von Heiligen zu Kriegern, von Kriegern zu Liebenden, von Liebenden zu Tigern, von Tigern zu Blumen überging."

Um die Sonne Delacroix' bewegte sich ein Planetenkreis kleinerer Künstler. Wie David für die vorausgegangene Zeit das Zentrum gewesen war, so ist es Delacroix für diese Zeit des Romantismus. Gerade in jenen Jahren brachte Frankreich eine große, bewunderungswürdige Kunst hervor. Allenthalben wachsen die Talente aus dem Boden. Nur an allumfassender Kraft erreicht keiner den Riesen von Charenton. Sie teilen sich in sein Stoffgebiet. Jeder malt ein Teilchen dessen, was Delacroix malte.



Adolphe Monticelli, Parkszene. Paris, Sammlung Ackermann.

Den Orient übernahm *Decamps.* Nachdem Delacroix von Grausamkeit und blutigen Kriegen erzählt hatte, schilderte Decamps das bunte Volksgewühl, die schwarzen Sklaven und kostbar gesattelten Pferde, die Basare, Harems und Minaretts. Ein sehr vielseitiger Meister, hat er auch sonst das Verschiedenste gemalt: mit tadelloser Geschicklichkeit, der nur jene hinreißende Kraft fehlt, die allen Schöpfungen Delacroix' den Stempel der Naturnotwendigkeit aufdrückt.

Eugène Isabey schätzte die Vergangenheit wegen der bunten farbenprächtigen Kostüme, die man damals trug. Von geschichtlichen Motiven nahm er den Ausgang. Doch diese Motive dienten ihm, wie Delacroix, nur dazu, vornehm gekleidete Menschen inmitten prunkvoller Interieurs zu zeigen. Kein Anekdotensammler spricht, sondern ein feiner Maler, der sich an knisternder Seide und gleißender Farbe berauscht.

Der Marseillaiser Farbenhexenmeister, *Adolphe Monticelli,* tat den letzten Schritt auf dieser Bahn, die der Romantismus beschritten hatte.

War durch Delacroix die Farbe befreit worden aus dem plastischen Gefängnis, in das der Klassizismus sie sperrte, so flutet sie bei Monticelli überhaupt gleich einem brausenden Orchester mit dem Recht des Absolutismus daher. Alle Zeichnung ist aufgelöst, aller Inhalt geleugnet. Nur üppige Farbenbuketts windet er mit sinnenfroher Hand zusammen. Aus schönen Damen in roten, blauen und weißen Gewändern, aus verwitterten Marmorbänken und exotischen Landschaften setzt seine Welt sich zusammen. Seine Malerei ist feinste Palettenkunst. Der wundervolle Stamm, der sich Delacroix nennt, trieb in ihm einen Zweig mit tropisch leuchtenden Blüten. Die jauchzende Wollust, mit der er Farben zusammenstellt, ist ebenso blendend wie der sichere Geschmack, mit dem er das Widerstreitendste zu Symphonien bändigt.

Freilich, Gesamtausdruck des französischen Wesens konnte diese Kunst des Romantismus nicht sein. Der französischste aller französischen Künstler war Poussin, der französischste aller Philosophen Descartes gewesen. Und dieser mathematische, klar berechnende Geist liegt im Wesen der Franzosen so tief, daß selbst das Rokoko trotz seiner Sprünge und Schnörkel nur die umgestülpte Regel, nicht die Freiheit war; daß Delacroix sogar, der wilde Pathetiker, für Racine, den korrekten, regelrechten Verskünstler, schwärmte. Die Franzosen sind lateinischen Blutes. Rubens, der germanische Meister, zu dem die Romantiker beteten, konnte also nicht der Gott sein, den alle verehrten. Es gab auch noch andere Ideale, jene Ideale von Regelhaftigkeit und plastischer Schönheit, wie sie einst Poussin vorgeschwebt hatten, als er mitten in der Zeit des pathetischen malerischen Barock auf die Renaissancemeister, auf die Griechen zurückgriff. So hat neben der Kunst, die in erster Linie den farbigen Stimmungsreiz betonte, auch jetzt noch eine andere geblüht, der die edle Form, die edle Linie, der feste architektonische Aufbau alles bedeutete.

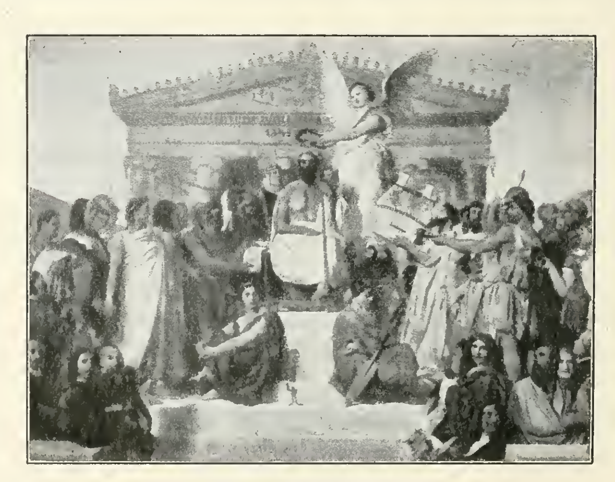
Was für die Romantiker der Orient wurde, war für diese Meister noch immer Italien, wo einst die Schüler Davids ihre Erleuchtung suchten. In den Kirchen und Museen von Florenz und Rom waren sie zu Hause, fertigten Skizzen an, kopierten die Klassiker des 15. und 16. Jahrhunderts und suchten, gestützt auf diese Studien, zu Hause die großen monumentalen Aufgaben zu erledigen, die das Zeitalter stellte. *Hippolyte Flandrin* dekorierte die Pariser Kirchen im Sinne der primitiven Florentiner. *Paul Chenavard* siedelte in der Sixtinischen Kapelle sich an und bemühte sich — nicht ganz erfolglos —, die Sprache Michelangelos sprechen zu lassen. Andere begannen in Italien außer den alten Meistern auch das Leben zu betrachten. *Léopold Robert* namentlich sah seine Lebensaufgabe darin, den „Adel des italienischen Volkes zu feiern, das noch einen Zug der heroischen Größe seiner Vor-



Léopold Robert, Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen. Paris, Louvre.

fahren hat". Gewiß, koloristische Feinheiten, selbst Wahrheit darf man in seinen einst so berühmten Bildern — der „Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco" und der „Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen" — nicht suchen. Dazu war Robert viel zu sehr Klassizist. Er betrachtete die modernen Italiener mit den Augen Davids, gab ihnen die Bewegungsmotive griechischer Statuen und stellte sie nach dem Schema der Pyramidalkomposition zu lebenden Bildern zurecht. Nicht die Wirklichkeit, sondern das Vatikanische Museum gab ihm seinen Stil. Nur von einem Steinzeitalter des Realismus kann man reden. Aber da er — wenigstens stofflich — Neues gegeben hat, darf ihn der Geschichtschreiber doch nicht vergessen.

Und nun kommt einer, der alles zuschanden macht, was über den Klassizismus jemals Schlimmes gesagt wurde. Wie eine kalte steinerne Sphinx, eisig, scheinbar seelenlos und doch übermenschlich groß steht *Ingres* den Romantikern gegenüber. Man hat ihn oft einen kalten Konstruktor genannt. Man hat betont, daß er seine Bilder mit so kühlem Verstande aufbaute, als wollte er mathematische Lehrsätze beweisen. Man hat darauf hingewiesen, daß er das ganze Leben in den eisernen Panzer starrer, feststehender Regeln einpreßte. Man hat auch geltend gemacht, daß seinen Bildern die Zeitsignatur fehle, daß er mit größerem Recht als im 19. Jahrhundert in den Tagen Raffaels oder Poussins gelebt haben könnte. Das alles mit Recht. Trotzdem gehört er zu den seltenen



Ingres, Apotheose Homers. Paris, Louvre.

Meistern, die auch dem Widerstrebenden die Bewunderung abpressen. Statt ihn zu tadeln, weil er die Sprache der Klassiker redet, muß man ihn anstaunen, weil er es mit solcher Natürlichkeit tut. Was Nachahmung zu sein scheint, ist in Wahrheit Kongenialität. So schätzenswert an Kunstwerken die Zeitsignatur ist, gibt es doch auch solche, die sich an die Ewigkeit wenden. Und diese Ewigkeitstimmung, wie sie die Erzeugnisse der Klassiker haben, ist auch über Ingres' Werke gebreitet. Bilder von ihm wie die Apotheose des Homer oder das Gelübde Ludwigs XIII. könnten neben Raffaels Predigt des Paulus oder der Madonna di Foligno hängen, ohne daß man sie als minderwertig empfinden würde. In seinen Akten — dem Ödipus, der die Rätsel der Sphinx löst, der berühmten Quelle, der



Ingres, Die Quelle.
Paris, Louvre.



Ingres, Ruggiero und Angelika. Paris, Louvre.



Ingres, Die Odaliske. Paris, Louvre.

Odaliske oder der Befreiung der Angelika — lebt ein Können, vor dem man in Anbetung wie vor einer Naturgewalt steht. Man vergißt fast, daß man Kunstwerke sieht. Ein Künstler, der ein Herrgott war, scheint nackte Menschen geschaffen zu haben. In der strengen plastischen Art, wie er nackte Körper herausmodelliert, hat er kaum seinesgleichen in der Kunstgeschichte. Daß er nicht wie die Impressionisten den nackten Körper zu einem Spielplatz für Lichteffekte macht, ist natürlich nicht zu betonen. Er war viel zu sehr Zeichner, als daß er sich hatte entschließen können,


Ingres, Die Sixtinische Kapelle. Paris, Louvre.

dem Malerischen etwas von der Strenge der Form zu opfern. Immerhin erreicht er, wenn er, wie beispielsweise in der Odaliske, das Gelb eines Kissens, die Fleischfarbe eines Körpers und das Blau einer Portiere zusammenstimmt, zuweilen auch koloristische Wirkungen, die in ihrer würzigen Herbheit von sehr großem Reiz sind. Überhaupt muß das Urteil über Ingres als Koloristen sehr vorsichtig sein. Wenn man gewöhnlich sagt, er hätte die Stimmungskraft der Farbe nicht gefühlt, nur starre Linien und plastische Form gekannt, so wird der Gegenbeweis durch eine Anzahl Bilder erbracht, die lediglich auf den Ton hin gemalt sind, auf einen Ton natürlich, der nichts mit Delacroix' glühender Leidenschaftlichkeit gemein hat, sondern ebenso ruhig, ebenso streng und ernst ist, wie Ingres selbst auf seinem Bildnis aussieht. Die Ansicht der Sixtinischen Kapelle würde zum Beispiel kaum entstanden sein, wenn ihn die strenge Farbenharmonie — das rote Podium auf dem grünen Teppich, darauf die weißschwarzen Gestalten der Priester und dahinter die bunten Fresken der Quattrocentisten — nicht aus rein malerischen Gründen gereizt hätte. Die kleine Skizze zu dem Bild, wie Ödipus, von Antigone geführt, Theben verläßt, ist von einer malerischen Breite, die weit über das hinausgeht, was das große Gemälde bietet. Obendrein ist man erstaunt, Ingres, den Schüler des Cinquecento, in manchen dieser Werke auch als Primitiven kennen zu lernen. In Bildern von ihm wie Francesca und Paolo ist alles vorausgenommen, was später in kindlichem Lallen die eng-


Ingres, Die Badende.
Paris, Louvre.

lischen Präraffaeliten sagten. Und seine Bildnisse. Man sehe im Louvre den Bertin l'aîné, den Herausgeber des Journal des Débats, wie er, die Hände auf die Schenkel gestemmt, gleich einem Jupiter tonans dasitzt. Man sehe das Bildnis Karls X. und



Ingres, Francesca und Paolo.
Chantilly.



Ingres, Bertin l'aîné.
Paris, Louvre.

seine Damenporträts. Das sind Werke, die eine ganze Epoche ausdrücken. Die französische Gesellschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte in Ingres einen ebenso meisterhaften Interpreten, wie ihn einst die englische Gesellschaft des 16. Jahrhunderts in Holbein hatte. Selbstverständlich gibt es auch in seinen Bildnissen so wenig wie sonst in seinen Werken Sentimentalität, Koketterie und Lächeln. Die Leute machen keine Konversation mit dem Betrachter, sie gehen nicht aus sich heraus. Aber gerade weil sie so ernst sind, weil sie so gar nicht um den Beifall des Beschauers buhlen, üben Ingres' Bilder eine so unsagbare Wirkung. Die selbstverständliche Sicherheit, mit der er die Menschen hinstellt, ist ebenso imposant, wie die Meisterschaft, mit der er einen Busen oder eine Hand modelliert. Selbst als Kolorist bringt er es fertig, ganz unwiderstehlich zu wirken. Nament-



Ingres, Bildnis der Mme. de Senones.
Nantes.

lich ganz kühle Farben — hellblaue Seidenkleider, schwarze Sammetbänder und hellgelbe Sessel — stimmt er zu eisigen, aber sehr feinen Harmonien zusammen. Und am allergrößten ist er in seinen Zeichnungen. Denn in ihnen konnte er ja die Quintessenz seines Könnens geben. Keine Farbe brauchte die Form zu verschleiern. Nur die Umrißlinien, haarscharf, setzt er mit unfehlbarer Sicherheit hin. Und wie er es versteht, diese Linien sprechen zu lassen, mit ein paar feinen Strichen einen Charakter festzuhalten und den Eindruck der Körperlichkeit hervorzurufen, darin hat er nur in Holbein oder Clouet seinesgleichen. Der Ruhm, einer der gewaltigsten Zeichner der Kunstgeschichte gewesen zu sein, ist ihm für alle Zeiten gesichert.



Théodore Chassériau, Das Tepidarium. Paris, Louvre.

Vollnaturen, in sich ruhende, scharfumrissene Persönlichkeiten waren alle diese Meister. Mochten sie Romantiker, mochten sie Klassizisten sein, sie sprachen sich selbst aus, dienten der Kunst. Auf solche Große pflegen die Kleinen, auf die Starken die Schwachen, auf die Schroffen die Kompromißmänner zu folgen. Die Malerei machte wieder den Gang, den das politische Leben ging. Es war auf die Zeit der klerikalen Reaktion das verständige Bürgerkönigtum gefolgt, das, mit dem Liberalismus paktierend, dem Volk das Trugbild einer geordneten Freiheit vortäuschte. Und diese „geordnete Freiheit", dieses Justemilieu ward auch die Devise der Künstler. Sie suchten zu vermitteln, Gegensätze zu überbrücken, Schroffheiten auszugleichen. Ingres war so mathematisch und kalt, Delacroix so wild, so kochend von Leidenschaft. Ingres ließ die Malerei nur als bemalte Plastik gelten, bei Delacroix flutete die Farbe, alle Formen, alle Komposition auflösend, fessellos daher. Also suchte man zu dämpfen und anzu-

nähern. Die Kälte von Ingres und die Leidenschaft von Delacroix wurden zu einer lauwarmen Sentimentalität zusammengeschweißt. Die Plastik von Ingres und die Malerei von Delacroix wurden zu einer korrekten Schönfarbigkeit verbunden.

Selbstverständlich sind auch unter diesen Künstlern, die sich vermittelnd zwischen Delacroix und Ingres stellten, gar nicht wenige, deren künstlerisches Niveau recht hoch ist. Denn Können und kultivierter Geschmack sind eben in Frankreich eine conditio sine qua non. Selbst Werke zweiten Ranges stehen auf einer Höhe, die in anderen Ländern nur von den Größten erreicht wird. Namentlich *Théodore*



Théodore Chassériau,
Esther schmückt sich für König Ahasver.
Sammlung Arthur Chassériau.

Chassériau mutet an, als sei er einer natürlichen Verbindung von Delacroix und Ingres entsprossen. Kein anderer damals hat die feine Rhythmik des nackten weiblichen Körpers mit so verständnisvoller Gourmandise gegeben. Kein anderer hat auch über seine Akte eine so aparte farbige Schönheit zu breiten gewußt. Er malt etwa Daphne, wie sie von Apollo verfolgt wird, oder Esther, wie sie sich schmückt, um zu Ahasver zu gehen, oder Venus, wie sie dem Meere entsteigt. Immer ist es derselbe Typus, dieselbe hochgestreckte Gestalt mit dem schlanken ephebenhaften Körper und dem langwallenden goldblonden Haar, immer sind es dieselben weichen sinnlichen Arme, dieselben müden Bewegungen. In seinem römischen Tepidarium hat er eine ganze Galerie solcher Bewegungsmotive zusammengestellt. Frauen sitzen da, die weich und müde die Arme emporheben, weich und müde

das wallende Haar sich ordnen, müde und träumerisch das Köpfchen auf den Oberarm legen oder feierlich schön ihre Hand der Flamme entgegenstrecken. Unser Anselm Feuerbach, als er damals nach Paris kam, muß durch Chassériau sehr nachhaltige Eindrücke erhalten haben.

Thomas Couture war Feuerbachs Lehrer. Man muß vor seinem Hauptwerk, den Römern der Verfallzeit, gewiß der Versuchung widerstehen, sich vorzustellen, was Delacroix aus dem Thema gemacht haben würde. Denn eine Orgie feiern diese Menschen nicht. Sie posieren nur und langweilen sich in ihren klassischen Posen. Couture tat nichts anderes, als daß er die koloristischen Ergebnisse des Romantismus in das Prokrustesbett der idealistischen Formel zwängte.



Thomas Couture, Die Römer der Verfallzeit.
Detail. Paris, Louvre.

Trotzdem kann man nicht umhin, vor der Noblesse des Werkes respektvoll den Hut zu ziehen. Wäre es in einem andern Land als in Frankreich gemalt, so würde man versucht sein, es den Meisterwerken ersten Ranges zur Seite zu stellen.

Joseph Court lebt hauptsächlich durch seine Bildnisse fort. Er hat den Herren der französischen Biedermeierzeit mit ihren langen Gehröcken, ihrer Sammetweste und breiten Halsbinde eine sehr schneidige Eleganz gegeben. Die Mädchenbildnisse des aus Holland stammenden *Ary Scheffer* sind wegen dieser Biedermeiernote auch oft sympathisch. Aber im allgemeinen ist Scheffer doch ein unangenehmer Künstler. Seine Gretchen, Klärchen und Eleonoren bezeichnen den Anfang jener barbarischen Illustrationskunst, die später in den „Prachtwerken" sich festnistete. Seine heilige Monika mit ihrem



Ary Scheffer, Der hl. Augustinus und seine Mutter. London, Nationalgalerie.



Joseph Court, Bildnis eines jungen Mannes. Paris, Privatbesitz.

Niobeaugenaufschlag und seine Versuchung Christi muten wie Erzeugnisse unserer Alt-Düsseldorfer Schule an. Der milden sentimentalen Empfindung entspricht eine weiche, matte, kraftlose Farbe.

So sehr man sich bemüht, auch der französischen Biedermeierzeit Gutes nachzurühmen, kann man doch nicht verkennen, daß der Philistergeist der Epoche über allem lastet. Man braucht, um zu sehen, auf welchem Tiefstand die Kunst plötzlich angelangt war, nur im Museum von Versailles die zahllosen Riesenbilder zu betrachten, in denen *Horace Vernet* die Bravourarien der französischen Geschichte von Karl dem Großen bis zu dem sehr zweifelhaften afrikanischen Feldzug



Horace Vernet, Die Barrière von Clichy 1814. Paris, Louvre.

Louis Philippes mit so roher Emphase vortrug. Kriegsberichte, hinter der Ofenbank geschrieben, sind auf die gewaltigen Werke gefolgt, in denen Gros einst das Napoleonische Epos besang.

In ebenso philisterhafte Bahnen, wie das Militärbild, lenkte die Geschichtsmalerei ein. Wenn Delacroix solche Themen behandelte, so tat er es nur deshalb, weil die bunten Kostüme von einst ihm rauschende Farbenorgien ermöglichten. Gleichzeitig dienten ihm die großen Gestalten der Geschichte dazu, seiner eigenen kleinen und grauen Zeit eine gewaltige Vergangenheit, ein großartig bewegtes Leben gegenüberzustellen. Jetzt kommt der Philister und benutzt das, was ihn hatte aufrütteln sollen, als Unterrichtsstoff, entdeckt, daß



Nicolas Robert-Fleury, Religionsgespräch zu Poissy. Paris, Louvre.

die Geschichtsmalerei eine sehr nützliche Sache sei, weil sie Gelegenheit gebe, in Kunstausstellungen die auf der Schule erworbenen geschichtlichen Kenntnisse aufzufrischen. Und die Maler, dienstbereit, steigen zur Menge hernieder. Sie werden zu historischen Zettelsammlern. Das gemalte Geschichtspensum tritt an die Stelle des farbenrauschenden, durch sich selbst wirkenden Bildes.

Eugène Devéria machte als erster die Wandlung durch. In seinem Bild, wie Kolumbus nach der Entdeckung Amerikas durch das spanische Königspaar empfangen wird, hat er das erste Erzeugnis jener faden, den Bildungsinteressen des Bourgeois dienenden Illustrationskunst geschaffen, die seitdem ihre Runde durch Europa machte. Bald darauf änderte *Camille Roqueplan* seine Art. Hatte er vorher nur das Knistern seidener Stoffe, den tonigen Zusammenklang schöner Farben gemalt, so kehrte er in seiner Szene aus der Bartholomäusnacht den auf



Paul Delaroche, Die Söhne Eduards IV.
Paris, Louvre.

Exaktheit sehenden Gelehrten heraus. *Nicolas Robert-Fleury* malte Karl V. im Kloster von San Yuste und das Religionsgespräch zu Poissy, Bilder, denen er durch Entlehnungen aus altmeisterlichen Werken ein gewisses archaisches Cachet zu geben suchte. Und der Haupterfolg fiel *Paul Delaroche* zu, da er nicht nur für die Bildung, sondern auch für die Empfindsamkeit sorgte. Gleich seine Werke von 1831, die Söhne Eduards im Tower und Cromwell am Sarge Karls I., eroberten ihm im Sturm die Herzen. Später wurde er durch seinen Richelieu, Mazarin, Strafford, die Hinrichtung der Jane Grey und die Ermordung des Herzogs von Guise der volkstümlichste aller französischen Künstler. Wie war das möglich? Nun, die Berühmtheit Delaroches ist nur ein Beleg dafür, daß in der Kunst die vox populi nicht die vox Dei ist. Bei Delacroix das Lodern allgewaltiger Leidenschaft; hier die Freude an der historischen Anekdote. Dort alles Farbenrausch; hier alles gefällig zurechtgestellt. Keinen schnaubenden Zorn gibt es und keine wütende Liebe, nur grimassierendes Mienenspiel und theatralische Umarmung. Simileidenschaften, glatt, zahm und leer, sind an die Stelle der echten getreten. Gesten, hinter denen kein warmes Leben steckt, werden schematisch wiederholt. Aber gerade weil Delacroix dem Publikum der Biedermeierzeit zu wild und selbstherrlich war, schätzte man Delaroche als denjenigen, der den Anforderungen des gesunden Menschenverstandes am besten genügte. Man sah nicht, daß die großen Gestalten der Weltgeschichte hier zu dummen Statisten geworden waren. Nein, man bewunderte die Echtheit der Zimmereinrichtungen und die Pracht der Ge-



Paul Delaroche, Napoleon in Fontainebleau.
Leipzig, Museum.

wänder. Man ließ sich durch den melodramatischen Inhalt der Bilder in angenehmer, nicht gesundheitsschädlicher Weise rühren. Und da die Mittelmäßigkeit überall Gegenliebe findet, vermochte er sogar einen internationalen Einfluß auszuüben. Denn alles was in Belgien Wappers und Gallait, in Deutschland Piloty und Schrader malten, ist nur eine Wiederholung dessen, was in Frankreich Delaroche sagte.

Wenn das Leben der Vergangenheit nicht „im Zusammenplatzen von Gegensätzen", sondern in der Ruhe dargestellt wurde und das Format der Bilder nicht groß, sondern klein war, so nannte man das „geschichtliches Sittenbild". *Léon Cogniet, Alexandre Hesse* und *Charles Comte* begannen die Biographien alter Künstler und Gelehrten nach erzählungswerten Episoden zu durchsuchen. Bellini in seinem Atelier, Karl V. und Tizian, Raffael und Michelangelo wie sie im Vatikan sich begegnen, Michelangelo, der seinen Diener pflegt, Tintoretto, der bei Lampenlicht seine tote Tochter zeichnet, der junge Ribera, der von einem Kardinal „entdeckt" wird, sind Themen, deren Bearbeitung damals viel Beifall fand. Selbst wenn ein Künstler wie *Biard* ausnahmsweise einen Stoff aus dem modernen Leben herausgriff, mußte er ihm durch genrehaft anekdotischen Inhalt die stoffliche Anziehungskraft sichern, da sich das Publikum in jener Epoche der Geschichtsmalerei ein Bild, das keine Geschichte erzählte, gar nicht mehr vorstellen konnte. Er malte Liebespaare, die von Kartenschlägerinnen düpiert werden, Hunde, die in Malerwerkstätten komische Verheerungen anrichten, Töchter, die den Eltern ihren Fehltritt bekennen, und andere Lach- oder Rührszenen, wie sie in Scribes Komödien vorkommen.

Man hat, wenn man diese Bilder überschaut, die Empfindung, daß die Mitte des Jahrhunderts eine Zeit des Siechtums, der Ermattung bedeutete. Der Sinn für das rein Künstlerische scheint verloren gegangen. An die Stelle von Bildern, die in sich selbst die Berechtigung für ihr Dasein trugen, sind gemalte Anekdoten getreten. Der stoffliche, literarische Inhalt ist wichtiger als die Art der Gestaltung. Doch darin liegt nun das Große, das Imposante der französischen Kunst, daß sie auf einen eigentlich toten Punkt niemals gelangte. Denn diese Erzeugnisse der Geschichtsmalerei und erzählenden Genremalerei sind keineswegs die einzigen Werke, die um 1850 entstanden. Gerade weil die Zeit des Bourgeoisliberalismus so kleinlich und ärmlich war; um nichts zu sehen von Akademien und Ausstellungen, nichts mehr zu hören von der Politik, trieb es die besten Maler aus der Stadt in die Wälder und Felder, in die ewig schöne, ewig große Natur hinaus. So hat in demselben Zeitalter, das die illustrative Geschichtsmalerei erzeugte, auch die moderne Landschaftsmalerei ihre entscheidenden Schritte getan.

Frankreich 1850—1870.

Bisher hatte die Landschaftsmalerei innerhalb der französischen Kunst eine gewisse Rolle gespielt. Sie hatte einen ähnlichen Weg gemacht, wie ihn die Figurenmalerei zurücklegte. Mit *Hubert Robert* klingt die alte Rokokolandschaft, die Zeit der Ruinensentimentalität aus. Über griechische Statuen und zerbröckelnde Mauern spannen sich die zarten, in silbergrauem Äther vibrierenden Bäume Watteaus. *Henri Valenciennes* führte dann im Zeitalter des Klassizismus die heroische Landschaftsmalerei zum Siege. Aus edlen Bergzügen, klassischen Gebäuden und mächtigen in den Vordergrund geschobenen Baumriesen setzen seine Bilder sich zusammen, die von weitem, freilich nur sehr von weitem an Poussin anklingen. Auf diese Landschafter des klassizistischen Glaubensbekenntnisses, die nur in Italien die Elemente für ihre Bilder finden zu können glaubten, folgten dann diejenigen, die wieder in der Heimat sich einnisteten. Sie entnahmen aus den Werken der alten Holländer die Lehre, daß man als Landschafter keine Reisen zu machen brauche, sondern daß ein Umkreis von wenigen Meilen genüge, um immer neue Meisterwerke zu schaffen. Die Höhen des Montmartre, Saint-Cloud und Ville d'Avray waren die Orte, wo sie am liebsten weilten, und *Georges Michel* namentlich hat Bilder hinterlassen, deren saftig braune, altmeisterliche Töne kein fremder Klang waren inmitten der vornehmen Harmonien, die einst Goyen und Ruisdael erklingen ließen. Seine Darstellungen aus der Umgebung von Paris sind von so manierloser Schlichtheit, auch von so mächtigem Luftleben, daß er mit Recht als der Vorläufer der Fontainebleauer gilt.

Über Rousseau: E. Michel, Paris 1887. — Über Corot: A. Robaut, Paris 1906. — Über Millet: Sensier, Paris 1881. Julia Cartwright, Leipzig 1902. Muther, Berlin 1903. — Über Daumier: E. Klossowski, Stuttgart 1906. — Über Courbet: G. Riat, Paris 1906. Muther, Berlin 1908. — Über Baudry: Charles Ephrussi, Paris 1887. — Über Meissonier: Gréard, Paris 1897. E. Hubbard, New York 1899. Formentin, Paris 1901. — Über Ribot: L. Fourcaud, Paris 1890.



Georges Michel, Aus der Umgebung des Montmartre. Paris, Louvre.

In welchen Punkten gingen diese Modernen über die alten Holländer hinaus? Wie erklärt sich, daß die Kunst des 19. Jahrhunderts, die sonst so selten mit der alten sich messen kann, wenigstens auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei Leistungen aufzuweisen hat, die denen der alten Meister nicht nur ebenbürtig sind, sondern sie weit übertreffen? Nun, man wird zur Erklärung dieser Tatsache darauf hinweisen müssen, daß das Verhältnis des modernen Menschen zur Natur eben doch ein feineres ist, als das der Menschen von ehedem. Die Sehnsucht ist die Mutter aller Dinge. Der Bauer, der jahraus, jahrein auf dem Lande lebt, empfindet die Natur anders als der Städter, der aus dem Rauch seines Häusermeeres für ein paar Tage aufs Land hinauskommt. Für jenen ist alles, was er um sich sieht, etwas Alltägliches, Gewohntes. Dieser atmet auf. Seine Brust weitet sich. Er singt Lieder. Gerade je unscheinbarer, stiller und traulicher eine Gegend ist, desto mehr gibt sie ihm das, was er im Hasten der Großstadt entbehrt — die Ruhe. Die alten Holländer in Haarlem, Delft und Rotterdam waren noch zu sehr Landbewohner, um solche Empfindungen zu haben. Sie gingen dem Schönen, dem Außergewöhnlichen nach. Die Landschaft blieb ihnen Szenerie. Aus den Werken der Modernen spricht jene Naturliebe, die in dem berühmten Brief Bürger Thorés an Théodore Rousseau einen so wundervollen Ausdruck ge-



Théodore Rousseau, Der Frühling. Paris, Louvre.



Théodore Rousseau, Am Waldesrand. Paris, Sammlung Vasnier.

funden hat. „Gedenkst du noch der Zeit, als wir auf den Fensterbrüstungen unserer Mansarden saßen, die Füße am Rande des Daches baumeln ließen und das Gewinkel der Häuser und Kamine betrachteten, die du mit den Augen blinzelnd Gebirgen und Bäumen verglichst? Erinnerst du dich des kleinen Baumes in Rothschilds Garten, den wir sehen konnten? Jeder frische Trieb der kleinen Pappel erweckte im Frühling unsere Teilnahme. Im Herbst zählten wir die fallenden Blätter." Diese Worte hätte hundert Jahre vorher noch kein Schriftsteller schreiben können. Und auch die Bilder, die nun entstanden, mit ihrer stofflichen Bescheidenheit, ihrer nervös gesteigerten Naturliebe, konnten erst gemalt werden, nachdem das moderne Großstadtleben die Künstler fähig gemacht hatte, in die ewigen Wunder der Natur mit weit sensiblerem Auge als die alten Meister zu blicken. Es ist kein Zufall, daß die moderne Landschaftsmalerei gerade in London, der ersten modernen Großstadt, geboren wurde und von da erst nach Paris, der zweiten Großstadt, gelangte. 1826—1829 hatte der Engländer John Constable, den man mit Recht als den Vater des Paysage intime bezeichnet, Bilder auf den Pariser Ausstellungen gehabt. Und 1830 erschienen im Salon all jene jungen Leute, die heute als die Klassiker der modernen Landschaftsmalerei verehrt werden. Rousseau und Corot, Dupré, Diaz und Daubigny betraten den Schauplatz. Technisch halten sie noch fest an der alten Tradition. Sie malen vornehme Kabinettstücke, die in ihrer altmeisterlichen Galerieschönheit den Werken Ruisdaels, Hobbemas und Watteaus weit ähnlicher sind als den späteren, ganz in Licht aufgelösten Landschaften der Impressionisten. Aber die Empfindung ist neu. Es kommt in ihren Werken erstmals jene zitternde Sehnsucht zu Wort, mit der der moderne Mensch aus dem Lärm und dem Qualm der Großstadt in die heilige Einsamkeit der Natur hinaustritt.



Théodore Rousseau, Die große Eiche.
Paris, Louvre.

Théodore Rousseau war — soweit es möglich ist, Künstler in das Prokrustesbett einer Charakteristik zu spannen — der Plastiker der Plejade. Man könnte ihn in gewissem Sinne den Ingres der Landschaftsmalerei nennen. Denn alles Feste, hart Begrenzte hat er geliebt: Felsschluchten, kahle Gebirge und rauhe Granitblöcke, mächtige uralte Bäume, die wie vorweltliche Riesen ihre knorrigen Äste zum Himmel recken, altes rostgelbes Laub, das stahlhart, durch keinen Windhauch bewegbar, an den Zweigen hängt. Auch die Farbe darf nicht allzusehr das Formengerüst verschleiern. Darum hält er seine



Théodore Rousseau, Pyrenäenlandschaft. Paris, Louvre.

Bilder in ganz einfachen dunklen Tönen. Stimmung machen, durch Beleuchtungseffekte frappieren oder Kuriositäten des atmosphärischen Lebens schildern zu wollen, liegt ihm so fern wie möglich. Kalt und stimmungslos, eine graue Stahlkuppel breitet sich der Himmel über die Erde. Aber gerade in dieser Schlichtheit liegt eine Größe der Anschauung, die seine Werke zu erstaunlichen Dokumenten intensivsten Naturfühlens macht. Er war ein gewaltiger Sucher, der nicht ruhte und rastete, bis er es fertig gebracht, in ernster Erforschung der Wahrheit den Dingen ganz auf den Grund zu kommen. Wenige haben den Pulsschlag der Natur derart gefühlt. Wenige sind dermaßen in das organische Leben des Kosmos eingedrungen. Wenige traten so bescheiden und wesenlos hinter ihre Schöpfungen zurück, um ohne

willkürlichen Kommentar die Natur selbst in ihrer Einfachheit und Größe sprechen zu lassen. Namentlich in ihrer festen Struktur sind seine Bilder von jener Zeitlosigkeit, die über die Jahrhunderte hinweg große Meister verbindet. An Poussin kann ebenso wie an Rembrandt und Dürer gedacht werden.

In den Werken *Jules Duprés* lebt das Fieber des Romantismus. Das fessellose Toben der Elemente, die dumpfe Schwüle der Natur vor dem Losbrechen des Gewitters oder ihr keuchendes Daniederliegen nach Beendigung des Sturmes sind ihm die liebsten Momente. Schäumende, tosende Fluten, die verheerend daherbrausen, gelbschwarze Wolken, die wie düster drohende Dämonen das Firmament durchfegen, mächtige Baumriesen, die der Blitz versengt oder durch deren Wipfel die Windsbraut fegt, hat er mit besonderem Glück geschildert.



Jules Dupré, Der Morgen. Paris, Luxembourg.



Jules Dupré, Das Boot. Im Kunsthandel.



Jules Dupré, Die Eiche. Paris, Louvre.

In den schillernden Werken von *Diaz* kommt das Temperament des Südfranzosen zu Wort. Sie sind Sekt. Sie wollen in ihrer köstlichen champagnerfarbenen Grazie sparsam genossen sein. Mit seinem Landsmann Monticelli hat er das meiste gemein. Ebenso funkelnd, glitzernd und sprühend wie dessen Figurenbildchen sind die Waldinterieurs von Diaz mit den weißen Körpern, die wie Ala-

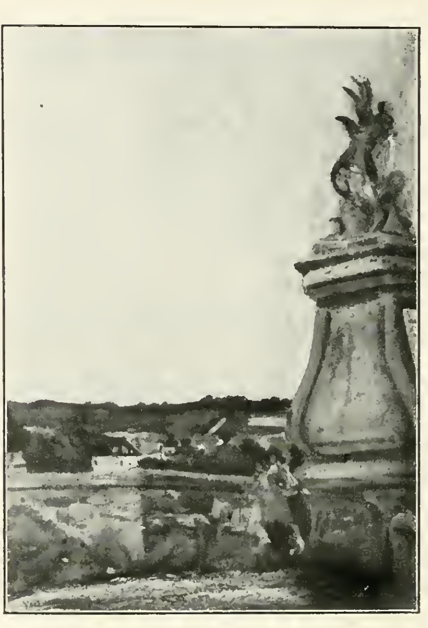


Diaz, Sumpflandschaft. Berlin, Sammlung Arons.

basterfigürchen auf dem grünen Moose lagern, oder den bunt drapierten Odalisken, die auf goldgelben Sandwegen daherkommen. Sonnenstrahlen rieseln wie der Regen der Danae durch die Kronen der Bäume und an den Stämmen hernieder. Abgefallene Blätter, von der



Diaz, Studie.
Breslau, Sammlung Muther.



Daubigny, Landschaft. Breslau, Sammlung Muther.



Diaz, Pferde auf der Steppe.

Abendsonne neckisch vergoldet, decken den Boden. Die Farbenwunder des Herbstes, wenn die alten Bäume wie Riesenbuketts in unzähligen Farben schimmern, da dunkelgrün, dort braun, goldgelb und purpurrot, hat er mit prickelnder Verve gemalt.

Wundervoll sind auch seine Blumenstücke, in denen er



Daubigny, Der Frühling. Paris, Louvre.

so magische Farben aus dem Dunkel aufglimmen und leuchten läßt.

Daubigny ist der Maler des Frühlings. Man hat vor seinen Bildern das Gefühl, während eines Landaufenthaltes in die keimende knospende Natur zu schauen. Heugeruch atmet man. Die Enten schnattern. Die Frösche quaken. Getreidefelder mit Korn- und



Daubigny, Frühlingslandschaft. Berlin, Nationalgalerie.

Mohnblumen ziehen sich hin. Butterblumen wachsen am Rand eines sumpfigen Weihers, auf dem lautlos ein Kahn sich wiegt. Bächlein schlängeln sich wie blaue Silberbänder durch idyllische Auen. Apfelbäume blühen, und Mädchen in roten Kleidern breiten die Wäsche aus. Oder der Mond wirft sein silbernes Licht über abendliche Wiesen, wo Hirten neben ihren Herden rasten. Zuweilen malt er auch den Herbst, jene stimmungsvollen Oktobertage, wenn Bauern bei der Weinernte beschäftigt sind, Herbstzeitlosen blühen und Heuschrecken über die abgemähten Wiesen hüpfen.



Corot, Sonnenuntergang. Nantes, Museum.



Corot, Das Schloß Beaune-La-Rolande. Sammlung Sarlin.

Corot, der bedeutendste der Gruppe, hat ein Alter von fast 80 Jahren erreicht. Gerade bei ihm zeigt sich also deutlich, daß jedes Schema, das man zur Charakteristik eines Künstlers sich zurechtmacht, eben doch nur ein Schema ist. Man denkt bei Corot bekanntlich vorzugsweise an Dryaden und Nymphen. Doch schließlich wäre er sehr einseitig gewesen, hätte er zeitlebens nur Dryaden und Nymphen geliebt. Sein Reich war groß wie die Welt. Wenn auf irgend einen, passen auf ihn die Worte: „Ihr glücklichen Augen, was je ihr gesehn, es sei was es wolle, es war doch so schön!“ Corot hat Figuren und Landschaften, hat Landschaften mit realistischer und solche mit poetischer Staffage gemalt — das Band, das seine zahllosen stofflich und technisch überaus verschiedenen Werke verknüpft, ist lediglich jener Charme, den eben nur Corot hat. Als Kunstfreund kann man von entzückendem Silberklang, von wundervollen perlgraugrünen Harmonien reden. Als Mensch schweigt man still. Denn das unsagbare



Corot, Der Morgen. Paris, Louvre.


Corot, Concert champêtre.
Chantilly.

Glückgefühl, das die Betrachtung eines Corots vermittelt, erstickt alle Worte. Corot hat, wie jeder große Meister, mit peinlichstem Naturstudium begonnen. Seine frühen Werke, mögen sie in Italien oder in Frankreich gemalt sein, sind scharf gezeichnete Veduten. Plastisch gliedert er das Gelände. Alles ist von einer festen Struktur, die an Rousseau mahnt. Erst in den letzten Jahrzehnten seines Lebens hat er sich seine freie, improvisierende Art gestattet. Und in diesen Werken steht er dann als der Antipode von Rousseau da. Nicht klar und festgebaut sind seine Bilder, sondern verschwimmend und zerfließend. Nicht die Macht der Linien, die Härte der Formen, sondern nur das Weiche, Wogende zieht ihn an. Darum kommen niemals Felsen, nie Steinblöcke auf seinen Bildern vor. Nicht die Eiche malt er, nicht die Kastanie und Ulme, deren ausgereifte Blätter fest wie Stahl an den Ästen hängen. Er bevorzugt die Espe, die Pappel, die Erle, die Birke mit ihrem weißen dünnen Stamm und den zitternden blassen Blättern, die Weide mit ihrem leichten Laub, das sich träumerisch im Äther wiegt. Er liebt stille Ufer, wo über zartgraue Mauern dünnes Buschwerk sich ins Wasser beugt, den Himmel, der unmerklich mit dem


Corot, Die Teiche von Ville d'Avray.



Troyon, Zugochsen (Morgenstimmung). Paris, Louvre.

Spiegel eines Sees verschwimmt, die Kähne, die leicht auf den Wellen schaukeln, die Wolken, die ätherisch das Firmament durchziehen. Er malt die Dünste, die duftig über den Weihern lagern, den zarten Florschleier, der sich zur Abendstunde über die Erde senkt. Sein Feld war, ganz im Gegensatz zu Rousseau, nicht die scharfumrissene Deutlichkeit der Dinge, sondern alles Formlose, Ungreifbare, Verschleierte. Hauch, Duft, Zittern, Geheimnis — das ist der Inhalt seiner Kunst. Und in diese späteren Landschaften passen dann auch die zarten Fabelwesen der griechischen Legenden. Nymphen und Dryaden verlassen ihr Versteck, um im abendlichen Schatten von Corots Wäldern zu baden.



Troyon, Die Begegnung der Herden.
Paris, Louvre.

Daß mit diesen Landschaftern auch einige Tiermaler parallel gehen, versteht sich von selbst. Teils sind die Tiere Träger der Stimmung. Der stille Friede einer Abendlandschaft klingt in müden schläfrigen Rindern aus. Teils haben sie malerischen Wert, sollen schönfarbige braune und graue Flecke inmitten des grünen Gesamttons bilden. *Troyon* namentlich hat mit lapidarer Kraft die schweren Fleischmassen der Ochsen gemalt mit ihren mächtigen Formen, ihrer großen Silhouette. Eine urtümliche home-

rische Stimmung ist über die Erde gebreitet. *Rosa Bonheur* und der wundervolle Schafmaler *Charles Jacque* seien auch noch genannt. Aber nicht nur diese Landschafter und Tiermaler waren im Wald von Fontainebleau zu Hause. Auch *Jean-François Millet,* der große Bauernmaler, hatte hier sein Heim, der Mann, der als erster in seinen Werken das große Evangelium unserer Zeit, das Evangelium der Arbeit verkündete.



Rosa Bonheur, Beim Pflügen. Paris, Luxembourg.

Millets Bedeutung kann man nur verstehen, wenn man ihn im Lichte der Gesamtkunstgeschichte betrachtet. Es ist seltsam: Bauern gab es von jeher. Zu Hacke und Rechen griffen Adam und Eva, als der Engel sie aus dem Garten Eden vertrieben hatte. Aber Bauernbilder gibt es erst aus sehr später Zeit. In der älteren Malerei konnten sie nicht vorkommen, weil damals die Kunst ausschließlich der Kirche diente. Höchstens wenn die Anbetung des Christkindes oder ähnliche Themen behandelt wurden, durften Bauern den Heiligen ihre Reverenz erweisen. Einige Meister, wie Hugo van der Goes und Lukas Cranach, wirken in solchen Darstellungen oft sehr echt. Es sind derbe, sonnenverbrannte, wetterfeste Gestalten, die auf dem berühmten Portinari-Altar des Goes sich an Maria herandrängen. Und Cranach, wenn er statt im 16. im 19. Jahrhundert gelebt hätte, wäre ein Bauernmaler sondergleichen geworden. Zeugnis ist besonders sein Bilderzyklus aus dem Leben des heiligen Nikolaus in Grimma. Sie haben etwas Erdenschweres, scheinen mit dem Boden verwachsen, alle diese vierschrötigen Bauern, die da mit Getreidesäcken hantieren oder die Peitsche schwingend neben ihren Ackergäulen gehen. Doch wie gesagt, es handelt sich hier nicht um selbständige Bauernbilder, sondern nur um Staffagefiguren kirchlicher Werke. Mit dem Bauer als solchen hat sich damals nur die



Charles Jacque, Schafherde in einer Landschaft. Paris, Luxembourg.

graphische Kunst beschäftigt. Und in diesen Blättern tritt schon das hervor, was dann jahrhundertelang der durchgehende Charakterzug aller Darstellungen bleiben sollte.

Die Künstler, wenigstens die meisten, haben im Bauer nur einen rohen Patron gesehen, der wegen seiner abenteuerlichen Physiognomie und seines unflätigen Benehmens wert war, gezeichnet zu werden. Er muß auf Kirchweihen fressen, saufen und sich entleeren, auf Hochzeiten sein steifgefrorenes Tanzbein schwingen. So blieb er auch, als er seit dem Schlusse des 16. Jahrhunderts aus dem engen Rahmen des Kupferstiches in den größeren des Ölbildes hineintrat. Es sonderte sich damals die Profanmalerei von der kirchlichen ab. Der große Zug wurde angetreten, der die Malerei vom Himmel auf die Erde herniederführte. Pieter Brueghel trat auf, der als der ersten einer Stoffe, wie sie die deutschen Kleinmeister in Holzschnitten und Kupferstichen behandelt hatten, nun auch zum Thema von Bildern machte. Und gewiß, Pieter Brueghel war ein mächtiger Meister. Seine Bilder sind monumental in ihrer enormen, grandios heroischen Häßlichkeit. Doch sind das wirkliche Bauern? Sind es nicht Bestien der Scheußlichkeit, fürchterliche Symbole der bête humaine? Brueghel folgte auf die Spätrenaissance, die nur den edlen Formen Einlaß in das Reich der Kunst gewährte. Die Malerei, durch faden Idealismus entkräftet, brauchte ein neues, ein dick animalisches Lebensblut. In seinem Eifer, ihr das zuzuführen, begnügte sich Brueghel mit der schlichten Wiedergabe der Wirklichkeit nicht. Er glaubte sie ins Groteske verzerren zu müssen, damit sie desto rauher, desto wuchtiger wirke.

Seine Nachfolger im 17. Jahrhundert leiteten diesen Monumentalstil in das Format des Kabinettstückes, dieses „terribile“ in das Humoristische über. Zahllose Bauernbilder wurden von den altflämischen und holländischen Künstlern gemalt, und doch wie wenig haben sie uns zu sagen. Unter einem Holzschnitte des Jost Amman stehen die Worte:

> Ich aber bin von Art ein Bauer,
> Meine Arbeit wird mir schwer und sauer.
> Ich muß ackern, eggen, säen,
> Schneiden, mähen und früh aufstehen,
> Trink' Wasser und eß grobes Brot,
> Wie das der Herr dem Adam gebot.

Wo ist dieser arbeitende Bauer in der Kunst des 17. Jahrhunderts zu finden? Gewiß, einige vereinzelte Beipiele bieten sich dar. Der Franzose Louis Le Nain war ein schlichter Beobachter des Landlebens. Von

den Holländern sind besonders Isaak Ostade und Gerrit Bleeker zu nennen, die den Pferde- und Wagenverkehr vor ländlichen Wirtshäusern mit ernster Sachlichkeit malten. Aber gerade deshalb zeigen diese paar Bilder, wie weit von der Wirklichkeit entfernt alle übrigen sind. Man bemerkt im allgemeinen nur zwei Tendenzen: Künstler wie David Teniers machten den Bauer dadurch kunstfähig, daß sie ihm die Allüren des Salons gaben. Schmucke Burschen und nette Mädchen hüpfen und singen, aber mit Anstand und Maß, so wie es wohlerzogenen Leuten ziemt. So groß das Repertoire der Tenierschen Gestalten scheint, handelt es sich in Wahrheit nur um eine Handvoll Statisten, die als Bauern kostümiert wie Marionetten nach der Pfeife des Malers tanzen. Den Gegensatz zu diesen Salonbauern des Teniers bilden die besoffenen Rüpel der Brouwer, Adriaen Ostade, Bega und Dusart. In Wahrheit ist der Bauer sehr ernst. Sein Leben, das ihn nötigt, im Schweiße seines Angesichtes sein Brot zu verdienen, läßt eine ausgelassene Lustigkeit, die dann wohl zuweilen der Trunkenheit ähnelt, doch sehr selten aufkommen. Die holländischen Maler aber machten nur auf solche Momente Jagd. Sie wollten Lachen hervorrufen durch die Drolligkeit ihrer Bilder, wollten die korrekten Mynheers belustigen, indem sie von der Gefräßigkeit, Dummheit und Roheit des Volkes erzählten. Kein einziger suchte daher den Bauer auf dem Felde bei Pflug und Egge, bei Sense, Spaten und Hacke. Sauf und Schmauß, Raufereien und Gläserzerbrechen blieben die einzigen Themen. Selbst die Typen verzerrten sie ins kartoffelnasig Klobige, stumpfsinnig Bornierte, damit ihre Messerhelden und Schoppenhauer desto komischer wirkten. Nicht Erdgeruch, sondern lediglich Schnapsgeruch strömt aus den Bildern entgegen.

Die Bilder des 18. Jahrhunderts duften nach Jasmin. War es mit der zotigen Hanswursterei zu Ende, so begann nun das arkadische Schäferspiel. Denn das 18. Jahrhundert war ja die klassische Zeit des Flirt. Die ganze Erde wurde zu einer Insel Cythere, wo man nur Girren und Balzen kannte. So spiegelt auch in der Kunst nur die Erotik der Epoche sich wider. Zunächst erscheint der „paysan enrubané". Die vornehmen Herren und Damen verkleideten sich als Hirten und Hirtinnen, um ihrem Liebeln eine Nuance apart ländlicher Unschuld zu geben. Dann findet man auch am Bauer selber Gefallen. Doch diese „Einkehr ins Volkstum" geschah nur aus Gourmandise. Es lassen sich Abenteuer auf dem Lande erleben. Sie sind pikant, die schmutzigen Waden junger Wäscherinnen, die hoch aufgeschürzt und vornübergebeugt am Kübel stehen. Sie sind reizvoll, die braunen Arme und Beine halbnackter Hirtenbuben, die, am Abhange liegend, ihren sehnigen jungen Körper in der Sonne rösten. So wurden in den Bildern die Bauern

und Bäuerinnen beliebt, weil es die Marquis und Gräfinnen delektierte, den Geruch des Kuhstalls zu atmen, sich am animalischen Odeur draller Dirnen und stämmiger Burschen zu erfreuen, wenn das Parfüm des Salons ihnen fad war. Und später in der Zeit Jean-Jacques Rousseaus erhielt das Bauernbild wieder eine neue Nuance. Damals, als alles tugendhaft wurde, als man aus der Überfeinerung, Frivolität und Verweichlichung sich in das Utopien eines Urzustandes zurücksehnte, beneidete man den Bauer um seine Bedürfnislosigkeit, sein stilles Familienglück. Wie süß ist die Sorge um Haus und Kind, um Garten und Feld. Wie rührend ist die Gläubigkeit solch bieder einfacher Menschen. Mit dieser Milch der frommen Denkungsart sind die Bauern von Greuze gefüttert. Junge Eheleute, zärtlicher Gedanken voll, sitzen an der Wiege ihres Kindes. Alte Großväter und Großmütter werden von ihren dankbaren Enkeln gepflegt. Hündchen, Katzen und Hühner leben in der Stube der braven Leute wie in einem Eden dahin. Der Bauer war der Rousseausche Naturmensch, der durch seine Reinheit und Tugend den korrumpierten Kulturmenschen beschämte. Und die vornehme Welt, nachdem sie am Leben sich den Magen verdorben, träumte vor den Bildern sich in die Unschuld der Kindheit, in jenes glückselige Paradies zurück, das sie im Strudel des Genusses verloren hatte.

Was brachte das 19. Jahrhundert Neues? Nun, retrospektiv veranlagt, die Bahnen der vorausgegangenen Jahrhunderte durchkreisend, wiederholte es auch im Bauernbild zunächst nur Dinge, die schon vorher gesagt waren. Obwohl die Zahl der Bilder nun ins Unendliche wuchs, blieb die Grundanschauung dieselbe, die schon das 17. Jahrhundert beherrschte. Für das Gros der Künstler war der Bauer der blöde Kerl. Er mußte komische Heiratsanträge machen, sich beim Advokaten linkisch benehmen, sinn- und zwecklos große Krüge leeren oder irgend eine andere dumme Posse aufführen, damit der gebildete Kunstvereinsbesucher über ihn lachen konnte. Nicht in die Wirklichkeit, sondern in ein Kasperletheater blickt man. Der dritte Stand gab noch nicht zu, daß auch der vierte Stand seine eigene Poesie, seine eigene Größe habe, sondern amüsierte sich über die Trottelhaftigkeit des Bauern ganz ebenso, wie zwei Jahrhunderte vorher im Theater von Versailles die Hofgesellschaft Ludwigs XIV. über die plebejischen Manieren des Bourgeois Jourdain und Monsieur Dimanche lachte. Das sind die ironisch gefärbten Bilder, die den Bauer noch als Witzfigur auffassen. Und im Gegensatz dazu stehen jene anderen, die, romantisch angehaucht, noch von Rousseauschen Ideen durchtränkt, ihn zum Bewohner eines stillen Elysiums machen, wo es nicht Leid und Not, sondern nur Zufriedenheit und Seligkeit gibt. Die gute alte Zeit!

Sie war in den Städten längst zu Grabe getragen, aber auf dem Lande lebte sie fort. So wurden in der Form von Bauernbildern Hymnen auf die Vergangenheit, auf jenes goldene Zeitalter gesungen, das einen struggle for existence noch nicht kannte. Das ist der Ton, der durch fast sämtliche Werke Wilkies, Ludwig Richters, Eduard Meyerheims und ihrer Nachfolger geht. Die Bauern, deren Dasein nicht in Ruhe und Vergnügen, sondern in harter Arbeit verläuft, erscheinen auf den Bildern als Kinder des Glücks, die nicht säen und ernten, sondern von ihrem himmlischen Vater ernährt werden. Ein gutmütig lächelnder Optimismus, der nur das Rosarote des Lebens sehen will, bindet sich Scheuklappen vor die Augen, sobald er in Gefahr kommt, etwas Düsteres zu bemerken.

Freilich immer kann man solche Scheuklappen nicht tragen. Die Kunst kann nicht heiter bleiben, wenn das Leben ernst ist. Die ganze Ernte aus der Revolution von 1789 war der Bourgeoisie in den Schoß gefallen. Der vierte Stand, der das Signal zu dem Kampfe gegeben hatte, war leer ausgegangen. So erhob sich nunmehr die soziale Frage. Die Kämpfe des Proletariats gegen den Kapitalismus begannen, die zur Revolution von 1848 führten. Lamennais schrieb damals sein Buch de l'esclavage moderne, worin er auch des Bauern gedachte. „Der Bauer trägt die ganze Wucht des Tages, setzt sich dem Regen, der Sonne, dem Winde aus, um durch seine Arbeit die Ernte vorzubereiten, die im Spätherbst unsere Scheunen füllt. Wenn es ein Volk gibt, das ihn deshalb geringer schätzt und ihm nicht Gerechtigkeit und Freiheit gewährt, so bauet eine hohe Mauer um dieses Volk, damit nicht sein stinkender Atem die Luft in Europa verpeste." Und diese philanthropische Ideenbewegung gab nun auch dem Bauernbild eine neue Färbung. Hatte man vorher im Leben des Bauern nur Stoffe für Witze oder für harmlose Idyllen gefunden, so erzählte man jetzt mitleidvollen Tons von seinen Entbehrungen, seiner Mühsal, seinen Lasten. Eine alte Frau sitzt etwa auf dem ärmlichen Schlitten, auf dem sie den Sarg mit der Leiche ihres Mannes nach dem Friedhofe bringt. Oder eine hungernde Familie friert am Winterabend im ungeheizten Zimmer, wo es nur schmutzige, zerbrochene Möbel gibt. Oder der Gerichtsvollzieher erscheint in der Hütte armer Bauersleute, um ihnen ihr Letztes zu nehmen. Oder sie verlassen Haus und Hof, um sich in Amerika ein neues Dasein zu gründen. „Der Armen Schicksal ist beklagenswert", ist der Refrain, der durch all diese Werke geht. Den Wohlsituierten werden die Enterbten ans Herz gelegt. Das Beweismaterial für das, wovon die sozialistischen Agitatoren sprachen, wird von den Malern herbeigebracht.



Millet, Die Ährenleserinnen. Paris, Louvre.

Und das Ergebnis ist: So zahllose Bauernbilder seit dem 17. Jahrhundert gemalt wurden, ein Thema fehlt. Man hatte im Bauer den komischen Tölpel, den glücklichen beneidenswerten Landmann und den notleidenden Agrarier gesehen; doch das, was dem Bauernleben erst seinen Inhalt gibt, was darin das Wesentliche ist, wird nur ganz selten gestreift. Das große Wort: Ich arbeite, tönt aus fast keinem Werke entgegen. Millet als erster nahm das Thema auf, das vorher alle vermieden. Er malt die Männer beim Pflügen, Dungstreuen, Heubinden, Hacken und Graben, malt die Frauen beim Kartoffelausnehmen, Ährensammeln und Holzsuchen. Die Scholle dampft. Über Äcker und Kornfelder schweift der Blick. Das ganze Bauernleben ist in seinem Oeuvre umschrieben. „Der Mensch geht zur Arbeit bis zum Abend“, das ist der Inhalt seines gewaltigen Epos.

Die Frage ist nun, wie Millet zu seiner Kunst gelangte. Weshalb war gerade er der erste große Schilderer der „travaux des champs“? Nun, Millet stammte aus dem Volke. Er kannte aus eigener Erfahrung die Arbeiten des Feldes, die das Gesicht braun machen und die Hände schwielig. Bis zum Schlusse seines Lebens führte er das Dasein eines Bauern. In blauem Kittel, einen alten, wettergeprüften Strohhut auf dem Kopf, Holzschuhe an den Füßen, sah man ihn in Barbizon Feld und Flur durchstreifen. Er baute sich einen Hühnerstall, pflanzte Gemüse, pflügte selbst sein Stück Acker. Er verkehrte mit den Bauern nicht wie ein zugereister Tourist, sondern wie ein Mensch, der in diese Welt gehörte. So war er berufen, das Bauernleben als erster nicht in jenen Äußerlichkeiten, die der Städter sieht, sondern in seinem Wesen, vom Standpunkt des Bauern aus zu schildern. Der vierte Stand, dem er angehörte, schuf sich seinen eigenen Interpreten.



Millet, Die Schafhirtin. Paris, Louvre.



Millet, Das „Angelus". Paris, Louvre.

Diese Erklärung scheint sehr annehmbar. Doch rechtzeitig erinnert man sich, daß ja Millet nicht der einzige Bauer war, der das Bauernleben malte. Auch der Tiroler Defregger war Bauer. Er hatte wie Millet das Vieh gehütet und auf dem Acker gearbeitet. Gleichwohl hat er aus dem Bauernleben ganz andere Dinge herausgegriffen, hat nicht vom Beruf des Bauern, nur von Freud und Leid auf der Alm erzählt. Also in der Tatsache, daß Millet Bauer war, ist die Erklärung für seine Kunst nicht gegeben. Sie liegt vielmehr darin, daß er als der ersten einer in diese Welt nicht mit dem Auge des Anekdotensammlers, sondern mit dem des Künstlers blickte. Fast alle Früheren, die auf dem Land ihre Motive suchten, waren gezwungen, dem stofflich Interessanten, Literarischen nachzugehen, weil sie an ein Publikum sich wendeten, das Bilder nicht betrachten, sondern ablesen wollte. So gaben sie ihren Werken eine humoristische oder melodramatische Pointe, oder sie berichteten, um ethnographische Bildung zu verbreiten, in trockner Korrektheit, was für Gewänder in Italien und Norwegen bei Prozessionen, Hochzeiten und Begräbnissen die Bauern tragen. Das Thema der Arbeit vermieden sie, weil es für Kunstfreunde, die belustigt, gerührt oder belehrt sein wollten, nichts Fesselndes darbot. Oder wenn sie zuweilen darauf eingingen, wurden auch solche Bilder durch genrehafte Beigaben gewürzt: ein Knecht muß mit der Magd schäkern, ein Pächter einen faulen Arbeiter zum Fleiß anhalten. Gibt es nicht auf dem Lande aber auch Dinge von ganz reinem Kunstgehalt, gibt es nicht menschliche Formen von urweltlicher Wucht, Bewegungen von titanenhafter Größe zu sehen? Jene Bewegungen beispielsweise, wie sie schon Michelangelo reizten, als er einen grabenden Mann im Hintergrund einer Freske mit dem Dankopfer Noahs aufstellte? Liegt nicht ein erhabener Rhythmus in der Bewegung des Sämanns, der mit dem Arm weit ausholend über den Acker schreitet?



Millet, Der Tod und der Holzhacker. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.

Ist sie nicht majestätisch, die Bewegung des Holzhackers, der mit gewaltigem Schwunge ansetzt, einen alten morschen Riesen zu fällen? Könnte der Kornmäher, der die Sense schwingt, nicht eine jener Gestalten der Apokalypse sein, die alles Lebende wegfegen? Man fühlt: diese Bewegungen wirken so grandios, weil sie einen Ewigkeitsrhythmus haben, weil sie seit der Urzeit sich unverändert von Geschlecht zu Geschlecht vererbten. Diese Menschen wirken so ehrfurchtgebietend, weil sie der Natur näher sind als wir, weil sie in dem Boden, auf dem sie stehen, so fest wie Bäume und Felsen wurzeln. Ja, in der Stunde der Dämmerung, wenn die Farben zur Ruhe gehen und nur die großen Formen noch reden, nimmt auch die Landschaft diesen



Millet, Im Frühling. Paris, Louvre.
Phot. E. Druet, Paris.

Vorweltcharakter an. Riesenhaft wirkt der Viehhirt, der dort oben über die Höhe kommt — wie ein Phantom der Fischer, der steil aufgereckt in seiner Barke steht. Die Natur verwebt sich mit den Menschen zu großen mystischen Harmonien. Sie scheint das Piedestal der Unendlichkeit, auf dem die Figuren feierlich wie Statuen aufragen.

Dieser Sinn für die elementare Formensprache der Natur war das künstlerische Geschenk, das Millet in die Wiege gelegt war. Scheinbar ist er ein Naturalist reinsten Wassers. Er spottete über die Bauernmädchen Bretons, die nie einen Rechen gehalten hätten und die alle so hübsch wären, daß sie besser täten, in der Stadt Kokotten zu werden, als auf dem Lande Wasser zu pumpen und Holz zu suchen. „Ich will, daß meine Gestalten etwas Zwingendes, Notwendiges haben,



Millet, Die Mutter. Marseille.

daß sie mit dem Boden verwachsen scheinen, daß man den Gleichklang zwischen ihnen und ihrem Beruf empfindet." So vermied er alle Retuschen, die der zünftige Idealismus liebt, ließ seinen Bauern alle Narben, all die Verunstaltungen und Schwielen, die lebenslange Arbeit dem Körper aufprägt, malte ihre gebeugten Rücken, ihre krummen Knie, die breiten, ungeschlachten Füße, die plumpen, sonnenverbrannten Hände. Man sehe namentlich diesen Winzer, der wie in Betäubung vor sich hinstiert, diesen Holzhacker, der wie ein schnaubendes Lasttier ausruht. Auch bei der Gewandung hielt er sich streng an die Wirklichkeit. Diese wollenen Röcke und grobleinenen Kittel, diese dicken Kopftücher, rauhen Mäntel und schweren Nagelschuhe — sie sind die nämlichen, die der arbeitende Bauer trägt. Er lebt in Millets Bildern in seiner ganzen Rustizität, seiner ganzen Derbheit. Gleichwohl — je länger man die Werke betrachtet, desto mehr tritt hervor, daß es nicht um Naturkopien, nur um einen Extrakt aus der Wirklichkeit sich handelt. Denn von der Silhouette dieser Menschen hält Millet alles Kleinliche, Zerstreuende fern. Verändert er die Gewandung nicht, so führt er sie doch derart auf elementare Formen zurück, daß sie eine plastische Geschlossenheit sondergleichen erhält. Die Röcke werfen lapidare Falten, die Holzschuhe wirken wie Sockel, auf denen eine Statue steht. Verändert er die Gesichter nicht, so merzt er doch alles Gleichgültige, individuell Porträthafte aus, gibt nur den



Millet, Der Mann mit der Hacke.
Paris, Sammlung Rouart. Phot. E. Druet, Paris.



Millet, Wäscherinnen. Zeichnung.

großen Akzent scharfkantiger, rein typischer Züge. Desgleichen weiß er mit unerhörter Sicherheit jede Bewegung in ihrem machtvollsten Moment zu packen. Wie beugen die Knie des Vanneur sich unter der Last des Korbes, wie stemmen die „Tueurs de cochon“ sich gegen den Boden, um das störrische Tier von der Stelle zu bringen. Dabei ist diese Wahrheit nicht die der Momentphotographie, die mehr richtig als ausdrucksvoll ist. Bei aller Wahrheit weiß er gleich Giotto die Bewegung stets so zu geben, daß sie ohne Abzug die Stimmung vermittelt, die sie ausdrücken soll.

Das elementare Raumgefühl, mit dem die Gestalten in die Landschaft gesetzt sind, steigert noch die urtümliche, heroisch feierliche Wirkung. Scheinbar ist nichts in dem weiten Raum. Ein flaches, tiefgefurchtes dampfendes Ackerland zieht langsam in breiten Wellen bis zum Horizont sich hin, wo es in ernster getragener Linie sich mit dem Himmel berührt. Alles ist leer. Nur ein Pflug, eine Egge, ein Kartoffelsack, ein Eimer stehen mitten im Feld. Ein Düngerhaufen, ein massiger Kirchturm, eine Baumgruppe unterbrechen leise die Linie des Horizontes. Gerade durch diese Dinge — die mächtig in den Vordergrund gestellten Geräte und die ganz klein mit dem Himmel verschwimmenden Türme — erzielt Millet einen doppelten Eindruck. Sie dienen ihm einerseits dazu, der Perspektive eine ungeheure Illusionskraft zu geben, und sie bewirken ferner, daß die Erde, in feste Formenkomplexe gegliedert, doch stets die Hauptsache der Bilder, das mächtige Postament für das figürliche Leben bleibt. Man glaubt über das Erdenrund zu blicken, meint, der Erdgeist walle unsichtbar über den Fluren. Doch gleichzeitig fühlt man: auch das kleinste Stück Ackerland, das sich hier ausdehnt, ist mit dem Schweiß von Generationen arbeitender Menschen gedüngt.

Über diesen feierlichen Eindruck, der sich aus Millets Bildern entwickelt, wurde viel geschrieben. Es wurde gesagt, seine Größe liege darin, daß er aus Trivialem Erhabenes macht. Trotz der alltäglichen Themen, die sie behandelten, klängen seine Werke an die Göttergestalten der Griechen, an die biblischen Malereien der großen mittelalterlichen Meister an. Die drei Ährenleserinnen wurden die Parzen der Armut genannt. Die Frau, die eine Kuh hütet, schrieb Gautier, stehe in ihren Holzschuhen wie eine antike Cybele auf dem Felde. Die Reisigträgerinnen mit ihren Bündeln auf dem Kopf gleichen griechischen Kanephoren. Male Millet eine Schafhirtin, so könne sie Genoveva sein, die Schutzheilige von Paris. Male er eine Bauernfamilie, die abends vom Felde heimkehrt, so denke man an die Flucht nach Ägypten. Male er ausruhende Schnitter, so könnte die Unterschrift lauten: Ruth und Boas. Und gewiß kann man sich, wenn man

will, vor Millets Bildern an die Bibel mit dem gleichen Recht wie an die Antike erinnern. Die Frage ist nur, ob dadurch der Maler gewinnt, oder ob nicht gerade das geleugnet wird, was Millets eigentliche Bedeutung ausmacht. Denn die Größe eines Künstlers liegt doch nicht in dem, was ihn mit Früherem verbindet, sondern in dem, was er, als Sohn einer neuen Zeit, Neues zu sagen hat. Die alten Meister stellten auf die Erde ein mächtiges Kreuz und spannten daran die Figur des Heilandes, wie er vor nächtlich verfinstertem Himmel seine Seele aushaucht. Millet wirkt gleichfalls religiös. Doch weder Dornenkrone gibt es, noch Heiligenschein. Er hat die ersten Heiligenbilder unserer Zeit — hat das Sakralbild der Arbeit geschaffen. Es heißt seine Tat verkennen, wenn man immer wiederholt, daß er aus Trivialem Erhabenes gemacht hätte. Seine Bedeutung liegt darin, daß in seinen Werken erstmals eine ganz neue Weltanschauung klar und imposant sich ausspricht.

Nur nach zwei Seiten hin mußte Millet ergänzt werden. Erstens war er kein guter Maler. Er war erst in einem Lebensalter, wo sonst Maler schon spielend den Pinsel zu führen wissen, zur Malerei gelangt. Und später war er mit Raum- und Formproblemen so ausschließlich beschäftigt, daß ihm zur Ausbildung des rein malerischen Metiers keine Zeit blieb. Nur in seinen Zeichnungen liegt seine eigentliche Größe, während seine Bilder, rein malerisch betrachtet, dem Auge einen ästhetischen Genuß nicht zu bereiten vermögen. Zweitens war er ausschließlich Bauernmaler. Obwohl er im Revolutionsjahr 1848 auch einigemal das Pflaster und den städtischen Arbeiter malte, gab ihm sein späteres Leben nur Gelegenheit, die Scholle und den Bauer zu zeigen. So mußten andere die Kunst aus der Einsamkeit von Barbizon noch mehr in das Leben hinausführen. Der moderne Mensch in allen seinen Typen war in den Kreis der Darstellung zu ziehen.

Man berührt, wenn man das ausspricht, die große Schicksalsfrage der modernen Kunst. Denn in den früheren Jahrhunderten stand ja die Malerei in engster Verbindung mit dem Leben ihrer Zeit. Wer Dürers Werke, seine Holzschnitte und Kupferstiche durchblättert, sieht das Nürnberg des 16. Jahrhunderts mit seinen knorrigen Menschen, seinen engen, holprigen Gassen und spitzgiebligen Häusern in greifbarer Lebendigkeit vor sich. In den Werken der Holländer der Rembrandt-Zeit lebt die ganze holländische Kultur von damals mit ihrer Solidität, ihrem Reichtum, ihrem forschen Sichgehenlassen. In den Werken der Rokokomaler zieht das ganze 18. Jahrhundert mit seiner Frivolität und Eleganz vorüber. Nur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war der Malerei dieser enge Zusammenhang mit dem Leben ihrer Zeit verloren gegangen. So viele Kunstwerke im vorigen

Kapitel besprochen wurden, es ist darin fast nur von der Vergangenheit, fast nie von der Gegenwart die Rede. Die Griechen und Römer, die Menschen des Mittelalters und der Renaissance schienen den Malern interessanter als die ihrer eigenen Zeit. Und man versteht diese Weltentfremdung der Kunst sehr wohl. Das 19. Jahrhundert bedeutet den Anfang einer ganz neuen Zeit. Eine alte schöne Welt war zu Grabe getragen und aus dem Chaos, gärend und brodelnd, begann der Geist unserer Zeit sich zu formen. In dieser Welt, wo alles noch unfertig war, wo Sterbendes mit Werdendem sich mischte, fanden sich die Künstler noch nicht zurecht. Sie erschien grotesk, häßlich und lächerlich neben der Noblesse alter Kulturen. Also nahm man eine Schilderung der Gegenwart nur in der Form der Satire hin. Wer sich unterrichten will, wie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Menschen aussahen, muß die Karikaturen der verschiedenen Witzblätter betrachten. Von Kunstwerken wurde gefordert, daß sie aus der kleinlichen form- und farblosen Zeit entrückten, indem sie die Vergangenheit, die stilvolle Schönheit versunkener Welten feierten. Das taten die Künstler. So verschiedenen Zielen David und Prud'hon, Ingres und Delacroix nachgingen, ist ihnen doch das gemein, daß sie lediglich an der Sonne alter Kulturen sich erwärmten. Doch auf die Dauer war eine solche Weltflucht nicht möglich. Die Kunst muß sich, wenn sie lebenskräftig bleiben will, vom Blut ihrer Epoche nähren. Man mußte einsehen, daß auch die so lange verschmähte Wirklichkeit künstlerische Schätze barg, die nur des Entdeckers harrten. Millet hatte diesen Beweis hinsichtlich des Bauern geliefert. Doch die Pariser Maler gingen noch immer achtlos an dem vorbei, was ihre eigene Umgebung ihnen zeigte, und zogen es vor, Geschichtswerke nach darstellungswerten Episoden zu durchstöbern. Auch sie mußten einlenken in die Bahn, die Millet beschritten hatte, mußten beginnen, statt rückwärts, um sich zu schauen. „Wo ist der Maler, der dem modernen Leben seine epische Seite zu entreißen weiß, der uns zum Bewußtsein bringt, wie groß und poetisch wir in unseren Krawatten und Lackschuhen sind?“ Mit diesen Worten hat Baudelaire einmal das Problem definiert. Erst wenn es den Malern des 19. Jahrhunderts gelang, aus den Elementen ihrer Zeit ebenso vollgültige Kunstwerke zu machen, wie es den alten Meistern mit den Elementen ihrer Zeit gelang, war die eigentlich moderne Kunst geboren.

Honoré Daumier spielt in dieser Entwicklung eine sehr wichtige Rolle. Als Karikaturenzeichner ist er ja jedem bekannt. Ein Stück französischer Kulturgeschichte zieht, wenn man seine Lithographien durchblättert, vorüber. Denn Daumier hat, wie man weiß, ein halbes Jahrhundert lang politische, soziale und moralische Satire geschrieben.



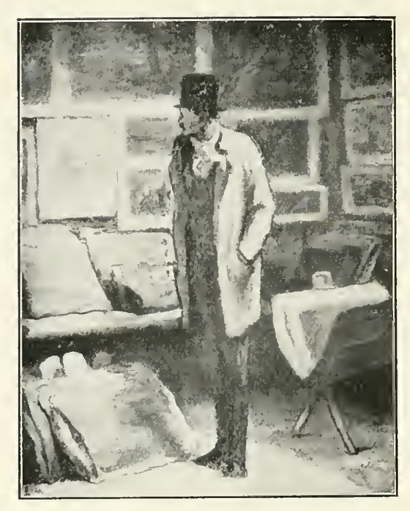
Honoré Daumier, Die Wäscherin.
Paris, Sammlung Bureau.

Als Jüngling war er eingetreten in das bataillon sacré, das Charles Philipon, der Gründer der Caricature gegen das Bürgerkönigtum anstürmen ließ. Später hat er die zweite Republik mit aus der Taufe gehoben und gegen den Staatsstreichmann Front gemacht. Noch als Zweiundsechzigjähriger stand er warnend und anfeuernd auf dem Posten, als die Emser Depesche, Sedan und die Zeit der Kommune kam. Das Witzblatt war ihm eine Bühne, die die Welt bedeutete, eine Kanzel, auf der er die Lebensfragen seines Volkes erörterte.

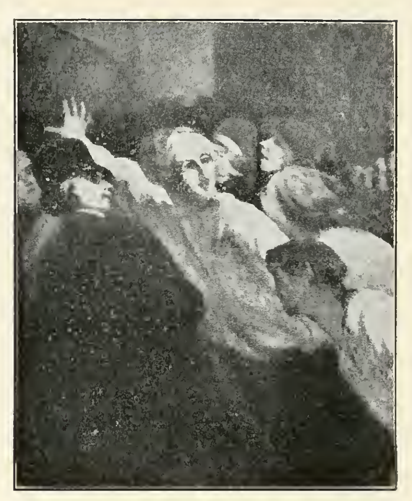
Zu dem kulturpsychologischen kommt der künstlerische Wert der Blätter. Es ist mit Karikaturen eine mißliche Sache. Dem Tage dienend, sterben sie mit dem Tage. Die Fragen, von denen sie ausgingen, sind erledigt, die Leidenschaften, von denen sie getragen waren, erloschen. So kommt es, daß man in Karikaturensammlungen wie in Herbarien blättert. Was einst lebendig war, ist vergilbt. Was einst belacht wurde, langweilt heute. Von Daumiers Blättern gilt das nicht. Sie haben Ewigkeitswert, weil er das, was er zu sagen hatte, in klassischer, ewig gültiger Form gesagt hat. Das Lächerliche wurde unter seinen Händen zum Erhabenen, das Pamphlet zum Kunstwerk. Ohne die Anekdote zu verstehen, bewundert man die bildnerische Wucht, die den Gedanken formte. Mit unerhörter Maestria läßt er das Orchester aller Leidenschaften spielen. Mit genialer, gleichsam



Honoré Daumier, Der Müller und sein Sohn.
Breslau, Sammlung Muther.



Honoré Daumier, Der Amateur.
Paris, Sammlung Viau.



Honoré Daumier, Volksbewegung auf der Straße. Paris, Sammlung Rouart.

improvisierender Leichtigkeit weiß er die Grundnote jedes Charakters zu packen, die signifikante Grimasse, die signifikante Geste zu finden. Dazu die große Allüre, der monumentale Wurf, den seine Blätter trotz ihres kleinen Formates haben. Hiervon ausgehend, hat man ihn den Homer der Bourgeois genannt, ja den Vergleich mit Michelangelo nicht gescheut. „Ce gaillard là a du Michelange sous la peau", meinte Balzac, der mit ihm zusammen in der Redaktion des Charivari saß.

Die Frage ist nun: Hat man zu bedauern, daß ein Mann, der nach seinem ganzen Wesen berufen schien, Jüngste Gerichte an die Wände Sixtinischer Kapellen zu malen, diese Riesenkraft, die ihm in die Wiege gelegt war, als Aktualitätenzeichner verzettelte? Kaum. Daumier wäre zur Karikatur gewiß nicht gekommen, hätte ihn nicht ein innerer Beruf in diese Bahn gelenkt. Er war nicht Künstler allein, sondern auch Kämpfer. Alles, was rings vorging, ergriff und berührte ihn. Überall war er nicht als unbeteiligter Zuschauer, nein als Akteur dabei. Wie Goya einst, wollte er selbst mit am Weltbild



Honoré Daumier, Im Theater.
Paris, Sammlung Durand-Ruel.

modeln. Die Karikatur war das Ventil, durch das der Politiker sich Luft machte. Sie war seine Waffe, seine Geißel.



Honoré Daumier, Vor der Sitzung.
Paris, Privatbesitz.

Trotzdem muß es auch Tage gegeben haben, wo er seinen Beruf verfluchte. Denn man darf nicht vergessen, ein Karikaturenzeichner ist Journalist. Wie der Tagesschriftsteller neben Artikeln, die ihn reizen, sehr viele andere schreiben muß, die er nur als Brotarbeit empfindet, steht der Tageszeichner sehr oft vor Aufgaben, bei denen es sich um gar keine höhere Mission, sondern lediglich um Reporterdienst handelt. Auf Zeiten der Hochflut folgen Zeiten der Ebbe, ausgefüllt durch all jene läppischen Dinge, die heute das photographische Klischee erledigt. Ein solcher Druck mußte auf Daumier um so tragischer lasten, als er kein landläufiger Illustrator, sondern ein in die Karikatur verschlagener Künstler war. Gewiß, auch künstlerischen Gedanken, die in ihm nach Ausdruck schrien, konnte er in seinen Karikaturen eine gleichsam provisorische Gestaltung geben. Der Bildhauer Michelangelo übernahm die Bemalung der Sixtinischen Decke nur deshalb, weil der Auftrag ihm ermöglichte, wenigstens in der Flächendarstellung plastische Gedanken auszusprechen, die in Marmor niederzulegen ihm versagt blieb. In ähnlicher Weise fühlt man aus Daumiers Karikaturen heraus, daß das Sujet für ihn nur Wert hatte wegen der bildnerischen Form, in die er es kleiden konnte. Doch immerhin, es blieb eine Verquickung, ein künstlerischer Kern in literarischer Schale. Er hatte als Karikaturenzeichner seinen Blick in wundervoller Weise für das Groteske des modernen Lebens geschärft, und er hatte schließlich entdeckt, daß unter dieser scheinbar grotesken Hülle auch Elemente sich bargen, die gar nicht so verschieden von denen waren, aus denen Michelangelo einst seine Propheten und Sibyllen machte. Es mußte ihn also reizen, von diesen



Honoré Daumier, Das Drama.
Im Kunsthandel.

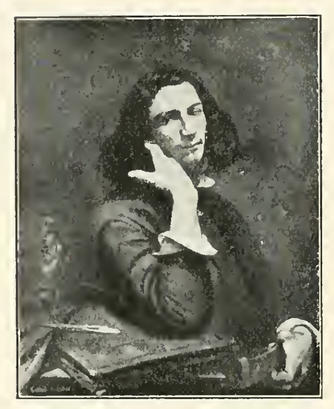
Dingen auch im Sinne reinen Künstlertums zu berichten, die großen Formengedanken, die in seinen Karikaturen schlummerten, ihrer parodierenden Umhüllung entkleidet vor Augen zu stellen. So entstanden seine Bilder. Was er als Karikaturenzeichner gewohnt war, tat er als Maler. Er begleitete die Menschen in das Parlament und in den Justizpalast, in das Theater und in den Zirkus, in den Omnibus und in die Eisenbahn. Akrobaten malt er, Seiltänzer, Ringer und Tierbändiger, Wäscherinnen und Arbeiter, Richter und Advokaten, Kupferstecher und Schachspieler, Amateure und Trödler. Die Menge stellt er dar, wie sie zu einem Organismus geworden im Theater lauscht oder in wilder Aufstandsstimmung sich über die Straßen schiebt. 1860 faßt er den Entschluß, seinen Vertrag mit dem Charivari zu lösen. Er will nicht mehr Karikaturenzeichner, will lediglich Maler sein. Doch merkwürdig. Man hatte über seine Karikaturen, die belacht sein wollten, gelacht, man lachte über seine Bilder, die gar nicht belacht werden wollten, nicht minder. Gerade weil sie Stoffe aus dem Leben behandelten, die man nur gewohnt war in Witzblättern dargestellt zu sehen, wurden sie mißverstanden. Man fand sie komisch, hielt es für unbegreiflich, daß ein klarer Kopf die Grenzen nicht innehielt, die das Reich der Satire von dem der ernsten Kunst trennen. Schon nach kurzer Zeit war Daumier brotlos. Ein kleines Landhaus, das er in Valmandois gekauft hatte, um in Ruhe schaffen zu können, vermochte er nur zu halten, weil der immer gütige Corot ihm beisprang. Einige Jahre später erneuerte er seinen Vertrag mit dem Charivari. Auf einem Bankett, das zu Ehren des Konvertiten von den Mitgliedern der Redaktion gegeben wurde, war von den Hoffnungen die Rede, die man in den Satiriker noch immer setzte, nicht von denen, die er als Künstler begrub.

Heute hat sich die Versöhnung von Kunst und Leben vollzogen. Es ist der Beweis geliefert, daß auch das Leben von heute noch Stoff zu unsterblichen Meisterwerken bietet. Da wurde denn 20 Jahre nach seinem Tode auch der Maler Daumier entdeckt. Unter der Flut großer Eindrücke, die die Pariser Centennale von 1900 vermittelte, war der von Daumier ausgehende einer der nachhaltigsten und stärksten. Man verehrt in ihm den Meister, der nächst Millet als der erste aus den Elementen des modernen Lebens Kunst zu machen wußte. Alles, was seinen Karikaturen ihren Ewigkeitswert verleiht, ist in reinerer, konzentrierterer Form auch in seinen Bildern enthalten: die blockmäßige, an Rodinsche Plastik streifende Geschlossenheit der Gestalten, die Fähigkeit, über alles Indifferente hinwegzusehen, jeder Silhouette, jeder Grimasse und Geste den großen suggestiven Akzent zu geben. Und zu dieser formenbildenden Wucht, die Daubigny, als

er die Sixtinische Kapelle betrat, die Worte sagen ließ: Das sieht aus wie von Daumier, kommt noch eine Farbe, die den Vergleich mit dem besten altmeisterlichen Kolorismus verträgt. Hinsichtlich der Malerei Millets konnte Fromentin die Frage aufwerfen: „Hat er ja oder nein gute Bilder geschaffen? Hat seine Ausdrucksweise, ich meine die Hülle, in die er seine Gedanken kleidet, wirklich die Eigenschaften der bonne peinture?“ Bei Daumier wäre eine solche Frage deplaciert. Wie seine Art, alles auf große entscheidende Formenkomplexe zurückzuführen, an Michelangelo denken läßt, klingt er im malerischen Teil seiner Werke, das heißt in den Farbenkombinationen, die sich aus dem Thema ergaben, bald an Rubens, bald an Velazquez und Rembrandt an. Die Sprache der Alten erklingt, doch ohne im Munde des Modernen zur Phrase geworden zu sein. Namentlich die Fleckenwirkung seiner Bilder ist von ganz unsagbarem Zauber.

Zählen wir wenigstens einige seiner Werke auf, so ist mit dem Bilde von 1848 zu beginnen, das den kleinen Ödipus darstellt, der von einem Hirten gefunden wird. Es verdankte sein Entstehen dem Bedürfnis des Meisters, gewisse Fehler zu korrigieren, die Millet ein Jahr vorher bei der Behandlung des nämlichen Themas machte. Dann folgte das Bild mit den drei lachenden Mädchen, worin er die Lafontainesche Fabel Le meunier, son fils et l'âne behandelte. Wundervolle Reiter- und Pferdebilder, zu denen Géricault ihn anregte, schlossen sich an. Die grotesk-erhabene Figur des Ritters von der traurigen Gestalt ward in geistvollen Skizzen umkreist. Aus etwas späterer Zeit stammt der Page mit der Gitarre und der große Scapin, der in seinem robusten Plebejertum demjenigen ein Stück Kulturgeschichte erzählt, der an Watteaus träumerischen Gilles zurückdenkt. Mit dem Beginn der 60er Jahre setzt die Reihe seiner Theaterbilder ein. Massenhypnosen, bei denen man nicht denkt, nur sich willenlos hingibt, hat er in einer Reihe von Aquarellen und in dem Bilde „Das Drama“ mit unerhörter Meisterschaft fixiert. Neben der Theaterleidenschaft dann in dem Bilde der Emeute die Raserei des Lebens: diese Menschen, die, von einem elektrischen Schlage durchzuckt, dahinrasen. Der Justizpalast ist gleichfalls der Boden grotesk grandioser Dramen. Er malt Advokaten, die mit Augurenmiene im Korridor sich begrüßen, Verteidiger, die oratorisches Pathos bis in die Knochen durchschüttelt, und Staatsanwälte, die mit überlegenem Schmunzeln auf ihr Stichwort harren. Das fahrende Volk, die Welt der Zirkusathleten und Seiltänzer ist ihm nicht minder lieb in ihrer Verquickung von Kraft und Misere, von Heroentum und Hunger. Er zeigt die Bewegungen der Wäscherin, die mit großem Bündel daherkommt, die Bewegung der Mutter, die ihren Säugling nährt, die Bewegungen beim Arbeiten, Trinken und Rauchen,

den Ausdruck, den ein Gesicht beim Singen, beim Vortragen und Lesen oder Modellgrimasse den echten, in seiner Unmittelbarkeit erhaschten Ausdruck des Lebens zu setzen, hatte schon Daumier. Und alle diese impressionistischen Beobachtungen sind wieder derart vereinfacht, auf ihre Grundnote zurückgeführt, daß sie die Form des Ewiggültigen annehmen. In Millet steckte ein Stück Literatentum. Von Stimmungen ausgehend, die Virgil und die Bibel ihm vermittelten, modelte er an annimmt, die Physiognomien jener Kunstfreunde, die zu Hyänen werden, wenn sie in Trödlerbuden nach Schätzen stöbern. Alles was später die moderne Kunst erstrebte — an die Stelle der Modellpose seinem Thema so lange, bis er es in die Form der Epopöe, des biblisch Patriarchalischen gekleidet hatte. Daumier, der wirklich das besaß, was Goethe an Michelangelo rühmte, das große Auge, hat, ohne das Thema zu vergewaltigen, jedem seiner Werke großen Stil, einen monumentalen Wurf gegeben.


Gustave Courbet, Selbstbildnis. Paris, Louvre.

Und neben Daumier trat ein anderer, der wie ein erratischer Block in die moderne Produktion gekeilt ist, ein Künstler, der wohl überhaupt als der größte maître-peintre gefeiert werden muß, den Frankreich im 19. Jahrhundert hervorbrachte: *Gustave Courbet.* Auch Courbets Leben war ein großer Kampf. Gerade weil damals die Maler noch fanden, daß ihre eigene Zeit zu wenig Schönheit enthalte, um Stoff für Kunstwerke bieten zu können, lag es nahe, daß man in einem Künstler, der so resolut wie Courbet die Rechte der Gegenwart betonte, einen Apostel der Häßlichkeit sah. Dazu kam noch ein zweites. Courbet war ein Bauer aus der Franche-Comté. Seinem kraftvoll bäurischen Wesen sagte rein menschlich der Bauer und Arbeiter besonders zu. Der Zufall fügte nun aber, daß sein Auftreten mit der sozialen Bewegung der 40er Jahre zusammenfiel. Die Arbeiter schickten sich damals an, auf die Barrikaden zu gehen. Eine Anzahl Schriftsteller machten sich zu Wortführern des demokratischen Gedankens. Auch die Kunst, lehrten sie, müsse mitkämpfen für die ernsten Ziele des Zeitalters. Proudhon, Courbets Landsmann aus Besançon, trug sich schon mit den Gedanken, die er später in dem Buch „Du principe de l'art et sa destination sociale" publizierte. Courbet war mit Proudhon befreundet. Seinen hauptsächlichsten Ver-

kehr bildeten jene langhaarigen Weltverbesserer, deren Gestalten Murger in den Szenen aus dem Bohemeleben zeichnete. So erklärt sich, daß er sich ebenfalls einbildete, ein Politiker zu sein. Er hielt große Reden über die Aufgaben der Kunst. Er polterte, wetterte, bezeichnete sich als demokratischen Maler. Und natürlich verfehlten da auch die Betrachter, die Kritiker nicht, sozialistische Gedanken aus seinen Bildern herauszulesen. Die Werke, die er 1850 und 51 nach dem Salon schickte, erschienen als eine Herausforderung sondergleichen. Das Bild mit den Steinklopfern, jetzt in der Dresdener Galerie, zeigte einen Alten und einen Jungen am Chausseegraben arbeitend. Auf dem Begräbnis in Ornans, dem Riesenbild des Louvre, sind fünfzig Leute, Männer und Frauen aus Ornans dargestellt, die einem Leichenbegängnis beiwohnen. Auf dem Bilde der Rückkehr vom Markte sah man Bauern und Bäuerinnen auf einer Landstraße mit ihren Rindern, Schweinen und Gemüsekörben daherkommen. Fast alle Kritiker fanden, es sei unerhört, eine sozialistische Propaganda sondergleichen, daß solche plebejische Figuren sich anmaßten, an der Stelle zu stehen, die bisher nur sammetbekleidete Helden einnahmen. Der Arbeiter reckte sich auf, bereit, die bourgeoise Welt zu zertrümmern. Wer solche Gefahr nicht witterte, glaubte doch wenigstens sagen zu müssen, daß



Gustave Courbet, Die Steinklopfer. Dresden.

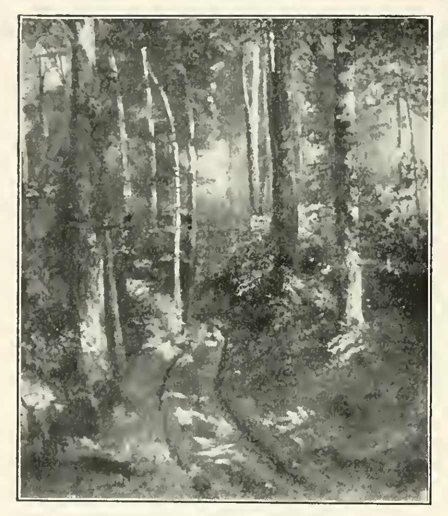


Gustave Courbet, Ein Begräbnis in Ornans. Paris, Louvre.

die Darstellung so trivialer Dinge eine Versündigung am heiligen Geist der Kunst bedeute. Courbets Malerei sei eine große Entdeckungsfahrt nach dem Häßlichen, eine sklavische Nachahmung dessen, was in der Natur am wenigsten poetisch und am wenigsten edel ist. Bei den Steinklopfern erschien es unbegreiflich, daß ein Künstler einen so unerhört gewöhnlichen Gegenstand, Arbeiter in zerlumpter schmutziger Kleidung, überhaupt behandelt hätte. Im Begräbnis habe er offenbar das kirchliche Zeremoniell verhöhnen wollen. Denn das Bild sei von einer herausfordernden, geradezu brutalen Vulgarität. In der gleichen Tonart ging es in den nächsten Jahren weiter. Und Courbet, ein Mensch vom Schlage des Frans Hals, der zeitlebens ein Rapin blieb, sah es nicht ungern, wenn die Bourgeois sich seinetwegen ereiferten. Das Weltausstellungsjahr 1855 gab ihm willkommene Gelegenheit, sich vor den Augen ganz Europas in der Pose des Athleten zu produzieren, der eine Welt aus den Angeln hebt. Elf Bilder hatte die Jury von ihm angenommen, aber das Begräbnis refüsiert. Das veranlaßte Courbet, überhaupt auf die Beschickung der Ausstellung zu verzichten und in einer Holzbaracke, in der Nähe des Pont d'Iéna, unmittelbar am Eingang der Weltausstellung seine Werke gesondert dem Publikum vorzuführen. „Paris wird auf dem Kopf stehen. Es wird das große Begräbnis all des bric-à-brac werden, den die moderne Kunst hervorgebracht hat." Über der Eingangstür stand: „DER REALISMUS. G. COURBET. Ausstellung von vierzig Bildern seiner Hand. Eintrittspreis 1 Frank." Der kleine Katalog, der für 10 Cts. verkauft wurde, enthielt das Glaubensbekenntnis des Malers, ein Credo, in dem sozialistische und künstlerische Gedanken wirr sich verquickten. „Der Titel Realist ist mir gegeben worden, wie man den Malern von 1830 den Titel Romantiker gab. Der Realismus ist aber seinem Wesen nach demokratische Kunst. Er kann nur bestehen in der Darstellung von Dingen, die für den Künstler sichtbar und berührbar sind. Denn die Malerei ist eine ganz physische Sprache und ein abstraktes, nicht sichtbares, nicht existierendes Objekt gehört nicht in ihre Domäne. Die Monumentalmalerei, die wir haben, steht im Widerspruch mit den sozialen Zuständen, die kirchliche Malerei im Widerspruch mit dem Geist des Jahrhunderts. Ein Unsinn, daß Maler, ohne daran zu glauben, mit mehr oder weniger Talent Geschichten aufwärmen, die ihre Blütezeit nur in einer anderen als unserer Epoche haben konnten. Statt dessen bemale man die Bahnhöfe mit Ansichten der Gegenden, durch die man reist, mit Bildnissen der großen Männer, durch deren Geburtsstadt man fährt, mit Maschinenhallen, Bergwerken, Fabriken. Das sind die Heiligen und Wunder des 19. Jahrhunderts."

Man darf nicht jedes dieser Worte auf die kritische Wagschale legen. Man kann sogar finden, daß Courbet vornehmer dastehen würde, wenn er weniger schwadroniert hätte. Aber wer sich als Revolutionär fühlt, muß eben poltern. Courbet war gar nicht dazu geschaffen, irgendwelche Märtyrerrolle zu spielen, zu der er verdammt gewesen wäre, wenn er gleich Millet zu den Stillen im Lande gehört hätte. Mit der rücksichtslosen Ellbogenkraft des brutalen Egoisten wollte er sich Bahn brechen. Das tat er. Und diese Verpflichtung, die er zu haben glaubte, sich als Anhänger jeder Revolution zu zeigen, hat dann bekanntlich seinen Lebensabend zu einem so traurigen gestaltet. Am 19. Juli 1870 kam die Kriegserklärung, am 2. September Sedan, nach dem Friedensschluß vom 18. März bis 28. Mai 1871 die Zeit der Commune. Ein Mensch von so überschüssiger Kraft wie Courbet, von einer Kraft, die überall nach Ventilen suchte, konnte in einer solchen Zeit nicht tatlos zur Seite stehen. David hatte in den Jahren der großen Revolution die Akademie schließen lassen und für die Zerstörung des Denkmals Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires gestimmt. Eine ähnliche Rolle spielte in den Tagen der Commune Courbet. Die sozialistische Sonderregierung hatte ihn zum Präsidenten einer zum Schutz der Museumschätze eingesetzten Kommission ernannt. Hat er, wie von manchen Seiten versichert wird, die Wut des zerstörungslustigen Pöbels auf die Vendomesäule gelenkt, damit sie nicht gegen die Kunstschätze des Louvre sich wende? Oder folgte er, als er den Vorschlag machte, daß die Vendomesäule als künstlerisch wertloses, mit dem Geist der modernen Zeit unverträgliches Denkmal abgetragen werden sollte, nur dem rabulistischen Drang, daß etwas zerstört sein müsse? Kurz, am 16. Mai 1871 fiel die Vendomesäule, und die natürliche Folge war der Prozeß, der ihm nach dem Sturz der Commune gemacht wurde. Man machte Courbet allein für die Niederreißung der Säule verantwortlich. Er saß im Gefängnis, wurde zu 350 000 Frank Schadenersatz verurteilt, flüchtete nach der Schweiz, wo er als gebrochener Mann am Silvestertag 1877 im Alter von 57 Jahren starb.

Zur künstlerischen Charakteristik des Meisters trägt die Erzählung dieser Dinge wenig bei. Denn was er als Politiker tat, hat zwar seinem Schaffen ein frühes Ende gesetzt, steht aber sonst mit seiner Kunst in keinem Zusammenhang. Und daß einst gekämpft werden mußte, um der Malerei das moderne Leben zu erobern, versteht man jetzt auch nicht mehr, nachdem dieses Leben in allen seinen Erscheinungsformen zum weiten Darstellungsfeld der Künstler geworden ist. Es war nicht Courbets Schuld, daß vor 50 Jahren die an Delaroche gewöhnten Augen seine Werke als roh empfanden. Denn



Gustave Courbet, Der Waldweg.
München, Sammlung Weigand.

seine angebliche Vorliebe für das Häßliche war keineswegs größer als die Freude, mit der etwa Ribera seine klumpfüßigen Bettler, Murillo seine Straßenjungen, Velazquez den Wasserverkäufer von Sevilla malte. Er hat nur das getan, was er in einem seiner Manifeste aussprach: „Das Schöne liegt in der Natur, und man begegnet ihm unter den verschiedensten Gestalten. Sobald man es findet, gehört es der Kunst oder vielmehr dem Künstler an, der es zu entdecken vermag.“

Courbet war ein prachtvoller Sinnenmensch. Sein Auge öffnete sich weit und groß der schönen sichtbaren Welt. Überall, wohin er im Leben blickte, sah er Bilder. Und da das Leben selbst eine solche Fülle von Bildern vor ihm ausbreitete, konnte er den Gedanken gar nicht fassen, daß ein Maler es für notwendig halten könnte, etwas anderes malen zu wollen als das, was das Auge sieht. Nur Stücke Natur wollte er in die Formen- und Farbensprache der Kunst übersetzen mit den besten Mitteln, über die ein Maler verfügt. Und gerade ein solcher peintre animal war damals nötig, um die Kunst endgültig aus der Vergangenheit in die Gegenwart, aus dem Literarischen ins rein Malerische überzuleiten.

Courbets Tätigkeitsfeld hat alles umfaßt. Er war zunächst ein Landschafter ersten Ranges. Mit dem Rucksack auf der Schulter treibt er sich wochenlang auf dem Lande umher. Er lagert auf der Wiese und schaut empor nach den Baumkronen, die als riesige grüne Massen vom



Gustave Courbet, Der Bach. Paris, Luxembourg.

Azur des Himmels sich absetzen. Mit dem Brûle-gueule im Munde setzt er sich vor die Leinwand und malt Dinge, die viel Erdgeruch, viel Nährgehalt haben: frischgedüngte Äcker und moosige Felsen, Kartoffeln, Kohlrabi, fetten Torfboden und schlammiges Schilf. Scheinbar stimmungslos ist alles, das Gegenteil von Romantik, eine Abschrift der Wirklichkeit. Erst bei näherem Zusehen fühlt man, was für eine urtümliche Sinnlichkeit doch in diesen Landschaften steckt. Die Erde, la terre, ist ihm eine Geliebte, in deren Schoß er sich vergräbt, um mit ihr Kunst zu zeugen. Und gerade vermöge dieser Sinnlichkeit hat er das große animalische Leben der Dinge so wundervoll wie-



Gustave Courbet, Rehlager. Paris, Louvre.

dergegeben. All diese Bäume sind nicht tot. Der Lebenssaft steigt ihnen durch die starken Stämme bis in die kleinsten Äste und Triebe. Der Boden ist schwanger von dem neuen Leben, das er gebären will. Seine Landschaften zeigen, wie vollsaftig unsere alte Erde noch ist. Sie wirken wie große Symbole einer ewig währenden, nie versiegenden Fruchtbarkeit. Namentlich in dem Grün seiner Bilder scheinen alle Kräfte des Lebens zu pulsen. Die frische Feuchtigkeit der Waldnatur, wo fette Sumpfblumen aus morastigem Boden aufwachsen und hellgrünes Moos über graue Blöcke sich breitet, hat kein anderer Künstler so zu malen gewußt.

Weiter war er ein Tiermaler von erstaunlicher Vielseitigkeit. Sonst sind gerade die Tiermaler fast immer Spezialisten. Man denkt bei Wouwerman an den berühmten Schimmel, bei Potter an Ochsen,

bei Landseer an Hirsche, bei Charles Jacque an Schafe. Courbet hat Pferde, wie sie futternd an der Krippe stehen oder herrenlos durch die Landschaft dahergaloppieren, mit derselben großzügigen Meisterschaft gemalt wie Hunde und Füchse, Hirsche und Rehe, Ochsen und Kühe. Aus seinen Rinderbildern spricht die Freude am Behäbigen, Quammigen. Der gesunde Geruch des Viehstalls ist ihm lieb. Ochsen malt er mit dampfenden Nüstern, wie sie schwerfällig die Scholle pflügen. Kühe malt er mit dicken, strotzenden Eutern, wie sie behaglich die feuchte Luft regengetränkter Wiesen atmen. Die fette Behäbigkeit des Bodens und die satte Ruhe der Rinder klingen zu einem einheitlichen erdenschweren großen Akkord zusammen. Doch wie er in sol-



Gustave Courbet, Die Welle. Paris, Louvre.

chen Bildern die Ruhe malte, hat er in anderen Tierbildern auch die flüchtigsten Bewegungen erhascht. Er war ein großer Nimrod. In allen Fragen des Weidwerks wußte er als Fachmann Bescheid. Seine Jagdbilder gehören also zu seinen imposantesten Schöpfungen. Es ist da nicht nur erstaunlich, wie koloristisch fein er das fettig graubraune Fell der Rehe in die saftige Waldnatur hineinstimmt. Es ist auch erstaunlich, mit welcher ganz impressionistischen Scharfäugigkeit dieser sonst so schwerfällige Mann das Momentanste beobachtet.

Nächst den Wäldern und Wiesen liebte er besonders das Meer. Courbet war ein leidenschaftlicher Schwimmer. Jede Gelegenheit suchte er, um in der Nähe des Meeres zu sein. Und auch in diesen Seebildern hat er seine eigne Note. Das Verschiedenste malte er: wenn der Himmel ruhig über blaue Wogen sich spannt; wenn trüber Nebel über die Fluten lagert; wenn gewaltige Wogen rollend und



Gustave Courbet, Blumenstück.
Breslau, Sammlung Muther.

schäumend sich heranwälzen. Doch nie gibt es tändelnde Lichteffekte, nie theatralischen Tamtam. Weder Schiffsdramen werden vorgeführt, noch spielt elegantes Leben sich am Strande ab. Große Einsamkeit herrscht. Höchstens, daß im Vordergrund ein von schäumendem Gischt umspielter Felsen aufragt oder daß Möwen ein kahles Eiland umflattern. Sonst sieht man nur Himmel und Meer, ein weites ins Unendliche sich ausdehnendes Nirwana. Und gerade diese Einsamkeit gibt Courbets Marinen ihre erschreckende Größe. Man denkt an Homer, glaubt übers Erdenrund zu blicken, wähnt dem Weltgeist nahe zu sein, fühlt von Ewigkeitsstimmung sich umwittert. Man würde selbst Meergötter, Böcklinsche Meergötter als zu kleinliche Staffage einer so grandiosen Welt empfinden.

Stilleben, Blumen und Fruchtstücke bilden eine weitere Abteilung im Oeuvre des Meisters. Und auch die Pflanzen und Früchte, die Krüge und Blumen nahmen unter seinen Händen ein wollüstiges Leben an. In seinen Blumenstücken verweben die sinnlichsten Farben sich zu tonigen Harmonien. Wenn er Birnen, Orangen, Pfirsiche, Aprikosen oder rotbackige Äpfel zusammenstellt, weiß er dem Auge ein Farbensymposion exquisitester Art zu bereiten.

Daß seine Akte um 1860 das Entsetzen der Ausstellungsbesucher erregten, erklärt sich leicht daraus, daß gerade die Aktmalerei so lange den Traditionen des Klassizismus folgte. Über möglichst edelgehaltene Formen wurde ein gleichmäßiger Terrakottaton gebreitet. Auch die Bewegungen wurden denen angenähert, wie sie griechische Statuen oder die Gestalten der Renaissancemeister machen. Courbet als erster trat aus dem Bann des plastischen Ideals, aus dem Bann der beauté suprême



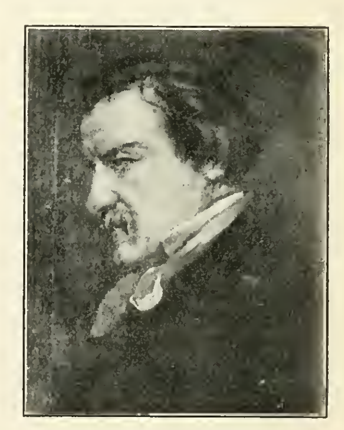
Gustave Courbet, Die Kornsieberinnen. Nantes.



Gustave Courbet, Schlafende Bäuerin.
Breslau, Sammlung Muther.

heraus. Die Bewegungen sind bei ihm die natürlichen unserer Zeit. Um aller stereotypen Noblesse aus dem Wege zu gehen, hat er mit Vorliebe Motive gewählt, die das modellmäßig Gestellte von vornherein ausschlossen. Er malt schlafende junge Frauen, das heißt Zustände, wo der Körper in absoluter Posenlosigkeit sich darbietet. Er malt Frauen, wie sie auf dem Bett sich rekeln, im Waldquell baden oder auf den Wogen des Meeres sich schaukeln. Und mit welcher Meisterschaft versteht er in diesen Bildern durch den Fond, von dem der Körper sich abhebt, die Plastik der Formen, den Charme eines Busens, die Eleganz eines Beines, die Rundung einer Hüfte, den ganzen Reichtum der Karnation zur Geltung zu bringen. Seit Rubens und Jordaens sind kaum Akte gemalt worden, die in dem Maße, wie die Courbets, die ganze Suggestion des vibrierenden, von gesundem Blut durchpulsten Lebens haben.

Was von seinen Akten gilt, läßt sich von seinen Bildnissen sagen. Er hat Berühmtheiten wie Baudelaire und Berlioz, Castagnary und Champfleury, Proudhon, Rochefort und Alfred Stevens gemalt. Und wenn die Besteller mit diesen Werken selten zufrieden waren, so liegt das wohl darin, daß er jeden Versuch einer Heroisierung vermied, allem, was nach einer Paradevorstellung psychischer Größe aussah, prinzipiell aus dem Wege ging. Auch ein Bildnis war für ihn ein morceau wie jedes andere. Große farbige Massen sollten harmonisch zusammenklingen. Und gerade in dieser vornehmen, rein malerischen Haltung kann man seine Bildnisse in die Nähe der herrlichsten, die unsere Erde trägt, in die Nähe der Porträts des Velazquez setzen.



Gustave Courbet, Bildnis von
Champfleury. Paris, Louvre.

Was schließlich seine großen Figurenbilder anlangt, die Steinklopfer und das Begräbnis, das Atelier und die Demoiselles au bord de la Seine, so bedeuten diese Werke für das 19. Jahrhundert ebensoviel, wie für das 17. die holländischen Schützenstücke oder für das

18. die fêtes galantes. Courbet hat wieder den Beweis für das Dürersche Wort geliefert: „Wahrlich, die Kunst steckt in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“ Die Gegenwart hat sich gleichwertig neben die Vergangenheit gestellt. Es war erwiesen, daß auch das moderne Leben Stoffe zu großen monumentalen Kunstwerken bot, daß Jäger und Steinklopfer, Bauern und Dirnen ganz den nämlichen Maßstab vertrugen, den die ältere Ästhetik allein den schönkostümierten Größen der Vergangenheit gestattete. Eine starke, lebenskräftige Kunst muß vom Blut ihrer eigenen Zeit sich nähren. Und Malerei ist Malerei, nicht Ausdruck literarischer, sondern rein künstlerischer Gedanken. Indem er diese beiden Lehren aussprach und



Gustave Courbet, Die Dorffräulein. New York, Sammlung Havemeyer.

durch seine Werke bewies, ist er noch weit mehr als Millet und Daumier der Geburtshelfer der modernen Kunst, das treibende Prinzip der großen Bewegung geworden, die seit 1860 über Europa ging.

Denn welches ist der Kurs, den die französische Malerei im letzten Jahrzehnt der Regierung Napoleons III. verfolgte? Wenn man die Salonkataloge durchnimmt, findet man auf diese Frage nur schwer eine Antwort. Man wird durch die Fülle des Materials verwirrt. Die verschiedensten Richtungen scheinen gleichberechtigt nebeneinander zu bestehen.

Das Paris der 60er Jahre war ja das Dorado der Demimonde. Kokottenstücke, wie die Kameliendame, Diane de Lys und die Filles de marbre, beherrschten die Bühne. Also wurde auch die Malerei ein großer Hymnus auf das Weib. Den ganzen Olymp ruft man zu Hilfe, um die strahlende Herrlichkeit nackter Leiber zu feiern. Venus, Diana



Cabanel, Geburt der Venus. Paris, Luxemburg.

Leda, die Nymphen und Grazien scheinen alle Geister zu beherrschen. *Cabanel* malte seine Geburt der Venus mit den niedlichen Boucher-Amoretten und dem wunderbaren Körper, der auf den Wogen des Meeres sich wiegt. *Jules Lefebvre* wurde durch die „Wahrheit" des Luxembourg, jenes üppige Weib, das im erhobenen Arm eine leuchtende Kugel hält, ein berühmter Meister. Eine sehr feine Art, die duftige Morbidezza des weiblichen Körpers zur Geltung zu bringen, machte *Henner* sich zurecht. Das Dunkelgrün einer Landschaft, das Grau des Himmels und das Blau eines Weihers, aus dieser Umgebung aufleuchtend das schneeige Weiß eines bleichen Körpers — das ist der Inhalt der vielen Bildern, die er zeit seines Lebens malte. Desgleichen hat *Paul Baudry,* der Dekorateur der Pariser Oper, mit nackten Weiberkörpern virtuos zu jonglieren gewußt. Und daß alle diese Werke eine gewisse Zeitsignatur haben, läßt sich nicht leugnen. Sie liegt in dem pikanten Hautgout, der über die Formen sich breitet. Blauumränderte Kokottenaugen blicken verständnisvoll, herausfordernd oder hold gewährend uns an. Die Brüste sind üppig, die Hüften ausladend. Statt der edlen Linienrhythmik des Klassizismus herrschen Bewegungsmotive von prononciert sinnlichem Reiz. Hochübereinander geschlagen werden die Beine. Wollüstig strecken und dehnen sich die Glieder. Der Körper, früher der Kanon der schönen Form, ist mit seiner schlanken Wespentaille jetzt derjenige der entkleideten Modedame. Er ist auch nicht mehr marmorn und kalt. Denn es soll in dem Betrachter das Gefühl erweckt werden, daß er Fleisch, warmes, atmendes Fleisch betrachte. Um diese Wirkung zu erzielen, hat man die großen Aktmaler des Cin-



Jules Lefebvre, Die Wahrheit.
Paris, Luxembourg.

quecento um Rat gefragt. Die Venezianer und die Lombarden der Leonardo-Zeit sind die führenden Genien geworden.



Henner, Idylle.
Paris, Luxembourg.

Gleichzeitig suchte das Geschichtsbild sich zu verjüngen, indem es realistische Werte aufnahm und nach neuen stofflichen Reizmitteln suchte. Die Bilder, in der Delaroche-Zeit zahm und melodramatisch, werden bluttriefend und wild. *Laurens* hat die dunkeln Greuelszenen der Inquisition, die bleichen Züge fanatischer Bußprediger und den wollüstigen Schauer, mit dem etwa ein König seinen Mund auf die verwesten Lippen seiner toten Geliebten preßt, in raffinierter Weise gemalt. *Roybet* wußte wild pathetische Menschen in Lederkoller und Federbarett auf tieftonig altmeisterliche Akkorde zusammenzustimmen.



Paul Baudry, Das Glück und das Kind.
Paris, Luxembourg.

Das geschichtliche Sittenbild hatte in *Meissonier* noch einen sehr berühmten Meister. Man konnte sich nicht satt sehen an der glatten Sorgfalt und peinlichen Sauberkeit, mit der er das Schillern von Seide und Samt, das Glitzern von Metall, den Glanz polierter Tischplatten und alter Rokokoschränke malte. Und dieser spitzpinsligen Art blieb er auch treu, als er von seinen Lesern, Rauchern, Kupferstechern und Landsknechten aus dem 17. und 18. Jahrhundert später zu Schlachtenbildern aus der Zeit des ersten Napoleon überging. Mit ihm zu-

sammen ist *Vibert* zu nennen, der rote Kardinalsmäntel und braune Wallensteinstiefel, graue Lederkoller und weiße Federhüte ebenfalls zu saubern Bildchen im Geschmack altholländischer Feinmaler zusammenstimmte.

Auf dem Gebiete der Orientmalerei haben sich noch Künstler wie *Henry Regnault* und *Eugène Fromentin* mit Erfolg bewegt. Regnault ging nach Spanien, wollte die echten Mauren wieder erstehen lassen, „reich und groß, schrecklich und wollüstig zugleich". Und in seinen Bildern lebt tatsächlich viel von orientalischem Fatalismus und von spanischer Ritterlichkeit, vom Glitzern der Alhambra und vom flimmernd schillernden Reiz orientalisch-maurischer Gewebe. Ein ganzes Stück altspanischer Geschichte taucht in der Erinnerung auf, wenn man vor dem Bilde jenes maurischen Henkers steht, der majestätisch und ruhig auf den blutigen Kopf herabblickt, den er mit blitzender Toledoklinge vom Rumpfe trennte. Eugène Fromentin, der feinsinnige Verfasser der Maîtres d'autrefois, ist koketter und zierlicher. Aus grauen und weißen Zelten, aus Apfelschimmeln, roten Turbanen und grünen Kaftanen stellt er aparte Farbenbuketts zusammen.

Daß alle diese Werke dem Besitz der Kunstgeschichte Neues hinzufügten, läßt sich trotzdem kaum sagen. Die Nuditätenmaler wiederholten, ohne sich neue Probleme zu stellen, im wesentlichen nur das, was einst schon besser Correggio, Giorgione und Tizian, Parmeggianino und Prud'hon gesagt hatten. Die Geschichts- und Orientmaler sind die letzten Ausläufer einer Kunst, die ihre eigentliche Blütezeit in den Tagen des Romantizismus hatte. Sie weisen in die Vergangenheit, lassen Altes ausklingen. In die Zukunft weisen nur die anderen, die im Sinne Courbets immer mehr sich daran machten, den Inhalt des eigentlich modernen Lebens für die Kunst zu erobern.

Théodule Ribot namentlich ist unter diesen Meistern zu nennen. Er malte in lebensgroßen Bildern Köche, wie sie Hühner rupfen, Kessel scheuern und Braten auf den Herd setzen. Oder lesende alte Männer, schreibende alte Frauen sind dargestellt. Oder wilde Burschen sitzen in dunkeln normannischen Kneipen rauchend zusammen. Man wird, schon wenn man die Stoffe dieser Bilder angibt, an die Werke erinnert, die im 17. Jahrhundert von Caravaggio und Ribera gemalt wurden. Und Ribot ist tatsächlich — auch in der Art seiner Malerei — diesen alten Meistern gefolgt. Man pflegt ja, wenn man Werke Caravaggios beschreibt, von Kellerlukenstil zu sprechen. Er malte seine Modelle so, als ob sie in einem Keller sich aufhielten, in den von oben durch eine Luke ein scharfes kanalisiertes Licht hineinfällt. Um ähnliche

Wirkungen zu erzielen, arbeitete auch Ribot in einer dunkeln Scheune und stellte das Modell so, daß es von dem starken, durch die Dachluke einfallenden Licht wie von einem elektrischen Strahlenbündel beleuchtet war. Ja, diesem Prinzip bleibt er sogar in seinen Marinen treu. Obwohl er Tagesstimmungen malt, scheint das Meer in nächtlichem Dunkel zu liegen. Nur ein paar Wogen glitzern, als ob ein ferner Leuchtturm sein Licht auf sie werfe. Man bewundert, wie Ribot sich in die Gepflogenheiten der Tenebrosi einlebte. Seine Bilder sind mit so meisterhafter Bravour gemalt, daß sie im Louvre neben solchen der großen alten Barockmaler hängen könnten. Doch man kann anderseits nicht umhin, zu finden, daß eine gewisse Manier darin lag, Szenen aus dem modernen Leben dermaßen durch die Brille alter Meister zu betrachten. Und wenn man darauf hinweist, berührt man zugleich das Problem, um dessen Lösung in den nächsten Jahren sich die Besten bemühten.

Frankreich seit 1870.

Die Geschichte der modernen Malerei war ein großer Befreiungskampf. Anfangs war man derart im Banne der Vergangenheit gewesen, daß man den alten Meistern sogar in der Stoffwahl folgte. Nicht Szenen aus der Gegenwart, sondern Geschehnisse aus früheren Jahrhunderten wurden in den Bildern dargestellt. Dann änderte sich allmählich das Stoffgebiet. Courbet und Ribot traten mit ihren großen Bildern aus dem modernen Volksleben auf. Die Gegenwart begann ihre Rechte geltend zu machen, sich als gleichwertig neben die Vergangenheit zu stellen. War hiermit aber die neue Kunst einer neuen Zeit geboren? War man, in den Stoffen selbständig, nicht doch in der Farbenanschauung noch abhängig von den Alten? Auch diese Farbenanschauung der alten Meister war ja nichts Feststehendes, ewig Gültiges. Sie hatte sich aus den Beleuchtungsverhältnissen von einst ergeben. Sie entsprach den halbdunkelen, durch Butzenscheiben erhellten Ateliers, in denen die Maler arbeiteten, den halbdunkeln Kirchenkapellen und schummrigen, braun getäfelten Bürgerstuben, für die die Bilder bestimmt waren. Im 19. Jahrhundert war nun das ganze Leben heller geworden. Nicht mehr durch kleine bleigeränderte Scheiben, sondern durch große Glastafeln strömt das Licht in unsere Zimmer herein. Weiter hatten die großen physikalischen Eroberungen des 19. Jahrhunderts Lichtwunder gebracht, vor denen ein alter Meister sprachlos gestanden hätte. Als die alten Meister, noch als unsere Großeltern lebten, gab es nur Kerzen und Öllampen. Heute gibt es Gas und elektrisches Licht. Zauberisch muß es in den 60er Jahren gewesen sein, als zum erstenmal die Gaslaternen ihre flimmernden

---

Über die Impressionisten: Th. Duret, Paris 1879. Meier-Graefe, Berlin 1902. E. Heilbut, Berlin 1903. Graf Keßler, München 1908. — Über Manet: Tschudi, Berlin 1902. — Über Bastien-Lepage: Fourcaude, Paris 1880. — Über Carrière: Geffroy, Paris 1902. — Über Moreau: Ary Renan, Paris 1900. — Über Puvis de Chavannes: M. Vachon, Paris 1896. Golberg, Paris 1901. — Über Neoimpressionismus: Paul Signac: D'Eugène Delacroix au Néoimpressionisme. Paris 1903.

Strahlen durch die bläuliche Dämmerung warfen. Zauberisch muß es später gewesen sein, als zum erstenmal das Licht der elektrischen Glühlampen die Salons durchflutete. Von all diesen Lichtwundern einer neuen Zeit hatten bisher die Maler ängstlich sich ferngehalten. Ja, sie gingen nicht einmal ein auf die Dinge, die sich ganz natürlich aus den veränderten Beleuchtungsverhältnissen der Ateliers ergaben. Sie arbeiteten im gleichmäßigen Nordlicht ihrer Werkstatt und dämpften dieses gleichmäßige Licht durch Gardinen und Vorhänge noch künstlich so ab, daß es möglichst den Beleuchtungsverhältnissen entsprach, unter denen die alten Meister im Butzenscheibenlicht ihrer Werkstätten zu arbeiten pflegten. Und konnte diese Farbenanschauung der alten Meister so ohne weiteres auf die neuen Dinge einer neuen Zeit übertragen werden? Solange man den alten Meistern auch in der Stoffwahl folgte, war es ganz natürlich und logisch, wenn man die Bilder auch in den Farben hielt, die ihnen die alten Meister gegeben haben würden. Nun war aber die Landschaftsmalerei zu einer größeren Bedeutung als je gelangt. Auch das im Freien spielende Arbeiterbild war wichtig geworden. Mußte sich da nicht notwendig eine Dissonanz ergeben zwischen den modernen Themen, die man behandelte, und der alten Farbenanschauung, in der man es tat? Ribots Marinen sind Wunderwerke der Malerei. Doch nicht über die blauen Fluten des Ozeans, sondern durch ein braunes Ölmeer scheinen die Schiffe zu gleiten. Courbets Steinklopfer arbeiten am Chausseegraben in der Mittagsglut. Doch nicht in glühende Mittagshitze; sondern in einen dunkeln Keller glaubt man zu blicken, da er das Werk in den Tönen der spanischen Heiligenmaler des 17. Jahrhunderts hielt. Es kam zum Bewußtsein, daß die farbige Haltung der Bilder in Widerspruch stand mit dem, was das Auge sieht, und es begann das Streben, für die neuen Dinge auch eine neue Farbenanschauung zu finden. An die Stelle der „braunen Sauce“ sollte die frische Helligkeit des Natureindrucks treten.

Von mehreren Seiten her wurden die Maler in diesen Bestrebungen bestärkt. Zunächst wurde es folgenreich, daß damals Velazquez entdeckt wurde, von dem man bisher außerhalb Spaniens wenig wußte. 1860 war aus Anlaß der 200. Wiederkehr seines Todestages in Paris eine Ausstellung seiner in Privatbesitz befindlichen Werke veranstaltet worden. Und während man bisher nur schwarze, ältere Meister gekannt hatte, machte man hier die Bekanntschaft eines hellen. Denn die Bilder des Velazquez, der für die Säle heller Schlösser arbeitete, sind ja nicht auf Braun, sondern auf kühles Perlgrau gestimmt. So, wie man selbst die Natur zu sehen glaubte, hatte sie also schon ein alter Meister gemalt. Und es ist für neue Wahrheiten immer wertvoll, wenn sich klassische Belegstellen dafür finden.



Frédéric Bazille, Mädchen in einer Landschaft. Montpellier.

Man verfolgt also, wie eine ganze Gruppe von Malern in die koloristischen Bahnen des Velazquez einlenkte. Ein Bild des *Alphonse Legros* von 1861 zeigt eine tiefgrüne Landschaft mit grauen Baumstämmen und einen ins Bläuliche spielenden grauen Himmel. Vor einem schwarzgoldenen Kruzifix kniet eine Frauengruppe: vorn ein junges Mädchen in Weiß, dahinter alte Bäuerinnen in schwarzen Mantillen und weißen Hauben. Weiße Kerzen und weiße Gebetbücher haben sie in der Hand. Ein Stück modernes Volksleben ist wunderbar in den Velazquez-Ton eingestimmt. Das Bild mit dem jungen in einer Frühlingslandschaft sitzenden Mädchen von *Frédéric Bazille* ist ähnlich. Weiß und Schwarz, Grün und Grau sind, wie bei Velazquez, fast die einzigen Farben. Bei *Fantin-Latour* zeigt sich der Zusammenhang noch deutlicher, da er sich mit Velazquez auf dessen eigenstem Gebiet begegnet. In den Tagen der Historienmalerei glaubte man die moderne Kleidung wegen ihres Schwarz vermeiden zu müssen. Jetzt sucht man das Schwarz einem alten Meister zuliebe. Eine perlgraue Wand, darauf in schmalem Rahmen eine von weißem Passepartout umgebene Lithographie und davor Figuren in Schwarz — das ist die



Fantin-Latour, Weibliches Bildnis. Berlin.



Alphonse Legros, Votivbild. Dijon.



Fantin-Latour, Eine Tischecke.
Paris, Sammlung Blémont.

sehr distinguierte Farbenharmonie, auf die Fantin-Latour in den 60er Jahren alle seine Bildnisse stimmte.

Eine verwandte Skala hatten die Erzeugnisse des bis dahin verfemten Rokoko. Und so begannen andere Maler auch diesem sich zuzuwenden. *Bonvin* siedelte in dem Reiche Chardins, dem Reich der weißen Häubchen und der weißen Schürzen sich an, malte Köchinnen, Rübenschälerinnen, Mädchen am Waschtrog, alte Frauen, die einen irdenen Krug, eine blecherne Schüssel auf den Ofen setzen. Wenn auf den Bildern der Name nicht stünde, würde man Chardin sagen. Denn er hat alles — die Tischtücher, die kupfernen Kessel, das blaugrüne Gemüse, die weißen Schürzen und Hauben — mit demselben



Bonvin, Die Magd am Wasserhahn.
Paris, Luxembourg.



Chaplin, Souvenirs. Paris, Luxembourg.

feinen Sinn für kühle Tonwerte wiedergegeben. Fragonard, in den Stil der Napoleon-Zeit übersetzt, bedeutet *Chaplin*. Seit Fragonard waren junge Mädchen, die, von rosa Schleiern umwogt, sich auf Betten wälzen, war wollüstiges Schmachten und interessante Müdigkeit, weiche in Träumen zerfließende Sinnlichkeit nicht so fein gemalt

worden. Auch in seiner farbigen Delikatesse, in der aparten Art, wie er ganz helle Tonwerte zusammenstimmt, mutet er wie ein Sohn jener graziösen Epoche an.

Man war also aus dem Braun herausgetreten. Man hatte alte Meister kennen gelernt, deren Farbenanschauung weit besser als die der Tenebrosi auf Dinge des modernen Lebens projiziert werden konnte. Doch das Abhängigkeitsverhältnis von den Alten bestand immer noch fort. Man war noch immer gezwungen, unter den Dingen, die man malte, die Auswahl in dem Sinne zu treffen, daß es möglich war, sie in eine von den älteren Meistern festgestellte Skala einzustimmen. Und da erhob sich denn die Frage: Haben die alten Meister selbst so gehandelt? Sind sie nicht im Gegenteil nur ihrem eignen Empfinden, ihrem eignen Auge gefolgt? Watteau ist von Rembrandt, Rembrandt von Raffael, Raffael von Eyck durch eine Kluft groß wie die Welt getrennt. Und nur daraus, daß sie sich nicht kopierten, sondern daß jeder auf seine Art die Natur betrachtete, erklärt sich die Fülle ganz verschiedenartiger Schönheit, wie sie jede alte Epoche aufweist. Ganz ebenso haben wir selbst zu verfahren. Wir müssen die Brille der alten Meister absetzen, müssen auch unsererseits suchen, für die neuen Dinge einer neuen Zeit einen neuen selbständigen Stil zu formen. Das bedeutet das Wort Impressionismus. Es ist für das 19. Jahrhundert fast gleichbedeutend mit Selbständigkeit. Mehrere Künstlergenerationen hatten sich abgemüht, erst in den Stoffen, dann in der Farbenanschauung den alten Meistern zu folgen. Da wiesen die Impressionisten darauf hin, die modernen Maler müßten ganz wie die alten ihren eignen Augen trauen, selbständiges Natursehen müsse an die Stelle des retrospektiven Empfindens treten.

Freilich, eine ganz richtige Definition ist hiermit noch nicht gegeben. Das merkt man, wenn man sich der alten Meister erinnert. Dürer und Holbein beabsichtigten in ihren Bildnissen ganz wie die Impressionisten den Eindruck wiederzugeben, den die Persönlichkeiten auf sie machten. Warum wird trotzdem vor dem Holzschuher, dem Gisze niemand das Wort Impressionismus brauchen, und warum spricht man davon vor der Hille Bobbe des Frans Hals? Nun, Dürer und Holbein analysierten die beiden Männer so, wie man langsam den Inhalt einer Druckseite überliest. Hals in der Hille Bobbe dagegen hat einen Augenblick des Lebens in schneidiger Momentaufnahme festgehalten. Damit ist ein weiteres Kennzeichen des Impressionismus genannt. Die alten Meister malten in der Hauptsache, man denke an die Venusbilder Tizians, die schöne Ruhe. Auch wenn es um Bewegung sich handelt, scheint wie durch ein Zauberwort das Leben in der Bewegung erstarrt. Das liegt nicht nur daran, daß sie die Schulung des Auges, die uns die

Momentphotographie gab, noch nicht hatten. Der Grund ist namentlich der, daß sie überhaupt gewohnt waren, mehr mit dem Kopf als mit dem Auge zu arbeiten. Wenn ich auf einen dahinrollenden Wagen blicke, kann ich nicht die Speichen der Räder, nur eine vibrierende Scheibe sehen. Male ich trotzdem die Speichen, so wird das Gefühl der Ruhe, nicht das der Bewegung suggeriert. Und die alten Meister, die Primitiven wenigstens, waren Fanatiker des Umrisses. Das Bild muß alles enthalten, was man erfahrungsgemäß von den Dingen weiß.

Was aber das eine betont, vernachlässigt das andere. Indem man die festen greifbaren Dinge mit so großer Genauigkeit malte, übersah man die formlose wogende, doch allgegenwärtige Luft. Spät erst hat sich das Auge dem Atmosphärischen geöffnet: dem Licht, das die Farben verändert, der Luft, die die Umrisse abdämpft und auflöst. Und auch da wurde zunächst nur die schöne Ruhe gemalt: die Sonne, die in feierlichem Glanz am Firmamente strahlt, die Abendröte, die mild leuchtend sich über die Fluren senkt.

Doch hat nicht die Kunst auch noch andere Aufgaben? Ist in den Worten des Faust: „Zum Augenblicke möcht' ich sagen: Verweile doch, du bist so schön", nicht ein Programm von unsagbarem Reiz enthalten? Gibt es nicht Bewegungen und Ausdrucksnuancen, Farben und Lichtstimmungen, die gerade deshalb verlangen, von der Kunst verewigt zu werden, weil sie so schön und ausdrucksvoll, so apart und fein, wie sie waren, vielleicht kein zweites Mal wiederkehren?

Das ward das eigentliche Tätigkeitsfeld des Impressionismus. Er bedeutet für das 19. Jahrhundert den unerbittlichen Bruch mit der fürchterlichen Modellmalerei, die vorher herrschte. In den Tagen der Historien- und Genremalerei verfuhr man, wenn Bewegtes zu malen war, sehr einfach. Man übte Modellen die entsprechende Pose, die entsprechende Mimik ein. Die Leute lieben und hassen, tanzen und raufen, lachen und weinen auf den Bildern ganz so, wie man im Atelier auf Anleitung des Malers es tut. Und sie haben dem Maler zu Gefallen sich auch so aufgestellt, wie man auf der Akademie, in der Komponierklasse es lernt. Die große Tat des Impressionismus ist gewesen, daß er dem Leben selber die Dinge absah, die vorher Modellgrimasse und Modellpose waren. Es war seine Tat, daß er für die lebenzuckenden Augenblicksbilder auch eine neue Kompositionslehre begründete, an die Stelle der schematischen Anordnung den geistvoll gesehenen Ausschnitt setzte. Und wie man die schnellsten Bewegungen, die apartesten Äußerungen des Seelenlebens festhalten lernte, wurden auch Lichtstimmungen der subtilsten, flüchtigsten Art fixiert. Die Landschaften geben nicht mehr die Natur, wie sie immer ist, sie suchen den Reiz der Stunde zu haschen, jene Momente, wenn die Sonne, der große himmlische Musikant, die



Edouard Manet, Bildnis der Malerin Eva Gonzalez.
New York, Sammlung Havemeyer.

schönsten, stimmungsvollsten Melodien spielt. Und neben den natürlichen Phänomenen wurden auch die Wunder des künstlichen Lichtes gefeiert, die erst das 19. Jahrhundert, die Zeit der Elektrizität und des Gases brachte.

Dieses unendlich verfeinerte Natursehen mußte aber auch zu einer ganz neuen Stilisierung der Farbe führen. Das Licht zersetzt die Lokalfarben, löst die eintönigen Farbenflächen in ein schillerndes Nebeneinander verschiedenartig leuchtender Punkte auf. So lernte man farbige Nuancen sehen, wie sie in so feiner Differenzierung kein älterer Meister sah. Statt zehn Abstufungen von blau, rot oder grün empfinden wir heute hundert — Valeurs, die unsere Sprache gar nicht fähig ist noch mit dem Wort zu umschreiben. Und es mußten sich daher auch koloristische Harmonien von nie dagewesenem Schmelz ergeben, als man von der realistischen Wiedergabe des Natureindrucks dann zur frei symphonischen Komposition dieser neu entdeckten Farbenwerte fortschritt.

Edouard Manet, mit dem die Bewegung begann, wurde auf die neuen Probleme schon durch seinen Jugendberuf gelenkt. Er hatte Seemann werden wollen, hatte als Seekadett eine Reise nach Rio de Janeiro gemacht. Der unendliche Ozean wogte vor seinen Augen. Die Farben



Edouard Manet, Das Frühstück im Atelier.
München.



Edouard Manet, Argenteuil.
Berlin, Sammlung Arnhold.



Edouard Manet, Die Bar in den Folies Bergeres.
Im Kunsthandel.



Edouard Manet, Olympia. Paris, Louvre.



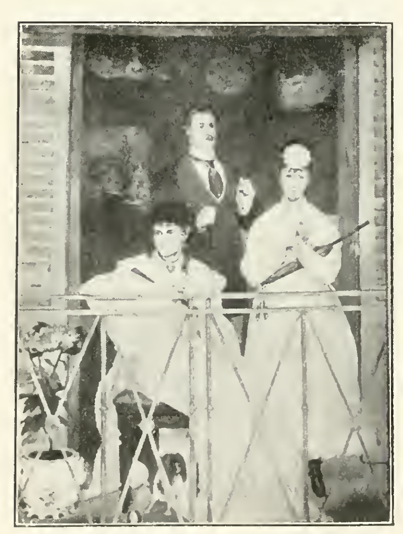
Edouard Manet, Beim Père Lathuille. Brüssel.
Verl. von Durand-Ruel, Paris.

waren anders, als er in Ribots Marinen gesehen hatte, auf denen die Schiffe statt über blaue Fluten durch ein braunes Ölmeer zu gleiten scheinen. So war er schon Skeptiker, als er nach seiner Rückkehr in Coutures Werkstatt eintrat. Das Leben, wie er es sah, wollte er malen in seiner ungezwungenen Natürlichkeit, seinem ewigen Wechsel. Und Couture verlangte, daß er posierende Modelle nach feststehendem Farbenrezept wiedergebe. „Ich will malen, was ich sehe", gab er seinem Lehrer zur Antwort, als dieser ihn wegen eines Aktes, der nicht auf die Farben der alten Venezianer eingestimmt war, getadelt hatte. Er wollte sich freimachen von dem, was man durch Wissen weiß, um dafür von dem, was man sieht, eine desto schlagendere Illusion zu geben. So zeichnet er nie ein Auge, eine Nase, einen Mund im Sinne des anatomischen Abbildes, sondern gibt davon nur das, was als Formen- und Farbenwert den Charakter eines Gesichtes bestimmt. Das Licht als formenbildender Faktor rundet die Flächen, vermittelt die Übergänge, läßt Unwesentliches zurücktreten und gibt dem, worauf es ankommt, den starken, suggestiven Akzent. Wegen dieses Herausschälens gerade dessen, was für den Eindruck entscheidend ist, haben seine Köpfe ein so erstaunliches Leben. Um sich die technischen Instrumente zum Ausdruck seiner Gedanken zu schmieden, hatte er die



Edouard Manet, Im Treibhaus.
Berlin, Nationalgalerie.

Meister der Vergangenheit um Rat gefragt, die am meisten Impressionisten gewesen waren. Er weilte in Holland vor den Werken des Frans Hals, studierte in Spanien Velazquez und Goya. Seine ersten Werke, das Porträt der Eva Gonzalez, das Porträt des Sängers Faure, die spanischen Tänzer und das Stiergefecht, verraten deutlich diese altmeisterlichen Studien. Courbet sagte mit Recht, als er 1867 die erste Kollektivausstellung Manets betrat: „Lauter Spanier.“ Doch in den letzten Werken des rastlos forschenden Meisters spürt man auch von dieser Abhängigkeit nichts mehr. Hatte er schon anfangs versucht, gleich Velazquez und Goya, von allem rein Zeichnerischen abzusehen und die Form aus den Tönen heraus sich entwickeln zu lassen, so entdeckte er nun noch die farbenzersetzende Kraft des Lichtes. Es wird erzählt, er sei 1870 kurz vor der Kriegserklärung auf dem Lande bei seinem Freunde De Nittis zu Gast gewesen. Frau De Nittis mit ihrem Kinde habe auf der Wiese unter blühenden Bäumen gesessen. Manet sei überrascht gewesen, was für flimmernde Flecke das Sonnenlicht auf dem Rasen, den Kleidern, den Gesichtern bildete. So sei die Sonne das große Problem seines Lebens geworden. Sein



Edouard Manet, Der Balkon.
Paris, Luxembourg.



Edouard Manet, Der Frühling.
Paris, Durand-Ruel.

höchstes Ziel war fortan, keine Lokaltöne mehr zu malen, sondern die Farben der Dinge so wiederzugeben, wie sie durch Sonne und Atmosphäre bedingt werden. Vierzehn Bilder, bei Durand-Ruel ausgestellt, erzählten von dem Luxus und den Raffinements von Paris, von hellen Sommertagen und gaslichtdurchfluteten Soireen. Da, wo es am stärksten pulst, suchte er das Leben zu packen. Balkonszenen sah man und Kokotten im Restaurant, Momentaufnahmen aus dem Skating-Rink und dem Bal de l'Opéra, die Dejeunerszene beim Vater Lathuille und die Büfettszene aus den Folies Bergères. Da hatte er das Tageslicht, dort das künstliche Licht der Bühne oder des Kaffeehauses zu interpretieren gesucht. Keine einfarbige Fläche gibt es mehr, sondern alle Töne sind zerlegt, alles flimmert und schimmert in den verschiedensten Farbenwerten. Und indem er diese Veränderungen, die die Farbe unter dem Einfluß des Lichtes erleidet, mit der Genauigkeit des Physikers beobachtete, eröffnete er ein neues Kapitel der Kunstgeschichte.



Edouard Manet, Im Boot.
Paris, Sammlung Prinz Wagram.

Nur in einem Punkt wirkt er, mit den Folgenden verglichen, noch mehr altmeisterlich als modern. Denn es handelte sich, wie schon gesagt wurde, beim Impressionismus nicht nur um Farbenprobleme, sondern auch noch eine andere, sehr wichtige Frage war zu lösen. In den Erzeugnissen der Genremalerei sieht man nicht eigentlich die Bewegungen und Empfindungen des wirklichen Lebens wiedergegeben. Man sieht Modelle, die das ausführen, was die Regie des Malers ihnen vorschreibt. Die Figuren sind auch nicht so angeordnet, daß die Bilder wie natürliche Ausschnitte aus dem Leben wirken. Die Darstellungen haben etwas Erzwungenes, künstlich Zurechtgestelltes, weil die Maler Regeln der Anordnung, die sich bei altmeisterlichen Bildern ganz natürlich aus dem Thema ergeben hatten, schematisch auf ganz andere



Edouard Manet, Das Frühstück im Freien. Paris, Musée des Arts decoratifs.

Themen übertrugen. Es handelte sich also darum, dem Leben selber, dem wirklichen Leben alle die Bewegungen und Ausdrucksnuancen abzusehen, die vorher nur modellmäßig interpretiert worden waren. Es handelte sich weiter darum, auch der Anordnung etwas so Ungezwungenes zu geben, als ob die Natur selbst den Ausschnitt improvisiert hätte. Manet hatte auch in dieser Hinsicht schon den entscheidenden Schritt getan. Er stellte nicht nur Menschen vor Augen, denen gar kein Modellbeigeschmack anhaftet, sondern ließ sie auch sich in den Bildern so natürlich und unbefangen geben, als hätten sie kaum geahnt, daß der Blick eines Malers auf ihnen ruhte. Und er wußte auch von der Anordnung seiner Bilder alles Erzwungene fernzuhalten. Doch in allen diesen Dingen konnte man noch viel weiter als Manet gehen. Nachdem Manet vorzugsweise die Bewegung in ihrer einfachsten Form, das gewöhnliche Leben des Tages dargestellt hatte, konnte man versuchen, auch ganz momentane blitzartige Bewegungen zu erhaschen. Nachdem Manet seinen Bildern noch einen geschlossenen, festgefügten architektonischen Aufbau gegeben hatte, konnte man versuchen, die Komposition so zu gestalten, daß sie noch weit mehr den Eindruck des ewig wogenden, ewig veränderlichen Lebens vermittelte.

Für die Lösung dieser Probleme wurde die Bekanntschaft mit den Japanern wichtig. Es waren im Beginn der 60er Jahre massenhaft japanische Farbenholzschnitte nach Europa gelangt. Und bald hatte die Begeisterung für Japan ganz Paris erobert. Schriftsteller wie Champfleury, Burty und Zola legten ihre Sammlungen an. Die Weltausstellung 1867, auf der den Japanern eine eigene Abteilung eingeräumt war, brachte den Japonismus noch mehr in Mode. Eine Gruppe von Künstlern und Kritikern gründete eine japanische Gesellschaft. Eines der Mitglieder, Zacharias Astruc, veröffentlichte im Etendard eine Reihe von Artikeln über das Reich der aufgehenden Sonne. Die Pariser Theater brachten japanische Feerien, Ernest d'Hervilly schrieb sein japanisches Stück „La belle Saïnara," das Lemère nach Art der japanischen Bücher druckte, mit gelbem, von Bracquemond gezeichnetem Einband. Die Damentoilette erhielt einen japanischen Anstrich. Louis Gonse, Anderson und Edmond de Goncourt gingen an die Vorbereitung ihrer Bücher über japanische Kunst.

Und weshalb wirkte die Bekanntschaft mit den Japanern gleich einer Offenbarung? Was hat Edmond de Goncourt, den feinen Kenner des Rokoko, zum Biographen des Outamaro gemacht? Was wurde von den Künstlern an den japanischen Blättern bewundert? Nun, einesteils war es auch wieder die frische Helligkeit. Die lebhaftesten Farben, die feinsten Lichtwirkungen waren in diesen Farbendrucken wiedergegeben und doch niemals in verletzender Buntheit. Rote und grüne Bäume,

dunkle Himmel, glühende Lampions, gelbe Mondsicheln, flimmernde Sterne, die weißen und rosa Blüten des Frühlings, greller Schnee, der auf zierliche Gärten fällt — alles war dargestellt. Und nirgends Mißklänge; überall sanfte, schmeichelnde, hellklingende Akkorde; alles zusammengehalten durch jene große Harmonie, die das Endziel malerischen Strebens ist und die von den Pariser Malern bis in die Tage Ribots hinein nur durch Abstimmen auf eine dunkelbraune Skala erreicht war. Aus dem Braun führten die Japaner noch mehr, als es Velazquez und die Rokokomaler getan hatten, zu den frischen strahlenden Farben der Natur zurück, gaben den Mut zu einem neuen dreisten koloristischen Verfahren. Dazu kam noch ein zweites. Ebensosehr wie die Tonfeinheit, die frische Helligkeit der Bilder wurde die geistreiche prickelnd lebendige Anordnung bewundert. Wohl hatten sich auch in Europa schon einzelne Meister von dem kompositionellen Schema befreit. Constable hatte Bilder gemalt, in denen man nur Wolken und Baumwipfel sieht. Menzel hatte schon in den 40er Jahren zuweilen rücksichtslos einen Kopf durchschnitten oder eine Figur nur mit dem Oberkörper in den Raum hereinragen lassen. Aber alles erschien noch zahm gegenüber der unerhörten Kühnheit der Japaner. Bewegungen und Wendungen, wie sie bei uns erst die Momentphotographie sehen lehrte, waren hier in keckster Unmittelbarkeit festgehalten. Und alle diese lebenzuckenden Momentaufnahmen waren in geistvollster Weise so geordnet, daß, obwohl jede Abrundung, jedes Gleichmaß in europäischem Sinne fehlte, doch alles wie von selbst sich zu Harmonien verband. Oft war nur ein Schiffsschnabel, ein Zweig, ein Vogel gegeben. Rings nur Landschaft, ein leerer Raum, ein Nichts. Trotzdem war die bildmäßige Wirkung da. Ein Farbenfleck scheinbar planlos in das Nichts gesetzt, eine Inschrift, ein Schnörkel stellten das Gleichgewicht her. Ein Raumgefühl sprach, das wie von selbst alles ordnete und den Eindruck der Ferne erzeugte.

Das ist es nun, was *Degas,* der große Meister der aufgelösten Komposition, von den Japanern lernte. Degas ist bekanntlich der Chronist des Balletts und des Turfs. Tänzerinnen und Sängerinnen, Jockeis und Pferde — das ist der Inhalt seiner Kunst. Das heißt, er bemühte sich, Bewegungen festzuhalten, die an die Schlagfertigkeit des Zeichners die denkbar größten Anforderungen stellen. Und er hat das mit japanischer Scharfäugigkeit getan. Wir sehen seine Büglerinnen, wie sie bei der Arbeit den Arm bewegen, sehen seine Frauen, die sich kämmen oder in die Badewanne steigen, seine Balletteusen, wie sie üben, sich das Mieder zuschnüren oder die Schuhe binden. Momentphotographien, denkt man zunächst, und vergißt darüber gern, daß nur der höchste Kunstverstand fähig ist, eine Bewegung so zu charakterisieren,



Degas, Ein Baumwollencomptoir in New Orleans. Paris, Luxembourg.



Degas, Tänzerin auf der Bühne. Paris, Luxembourg.



Degas, Die Ballettprobe. Paris, Sammlung Cobden-Sickart.



Degas, Auf der Rennbahn. Paris, Privatbesitz.

daß der Eindruck des momentan Natürlichen sich mit dem des Künstlerischen deckt. Momentphotographien, denkt man auch bei der Anordnung, und muß sich doch klar sein, daß ungeheuer viel Kunst dazu gehört, den Ausschnitt so bildmäßig zu sehen, zu komponieren und den Eindruck des mühelos Improvisierten doch so zu wahren, als ob das Abwägen von Kompositionsfaktoren gar kein Nachdenken voraussetze. Er hat, den Japanern folgend, ganz neue Raumwerte, eine neue Kompositionskunst geschaffen. Da ragt nur ein Bein, dort ein Arm, dort der Kopf eines Pferdes oder Jockeis in das Bild herein, während der Rest der Figur durch den Rahmen verdeckt wird. Und

gerade in dieser Unsymmetrie, dieser scheinbaren Zufälligkeit wirken seine Bilder so suggestiv, als ob man in das wogende Leben blickt. Gerade die durchgeschnittenen, groß im Vordergrund angebrachten Dinge erwecken das Gefühl, als schaue man in einen weiten, unendlichen Raum hinaus.



Bonnat, Der Kardinal Lavigerie.
Paris, Luxembourg.

Auguste Renoir, vom Rokoko ausgehend, gab namentlich der Porträtmalerei wichtige Anregungen. Vorher herrschte auch im Bildnis die galvanisierte Ruhe. Die Leute stehen bei *Bonnat* in jener würdevollen, feierlich repräsentierenden Pose da, die das herkömmliche gute Porträt verlangte. Renoir bemüht sich, über seine Werke etwas vom Zauber des Moments zu breiten. Wie Fragonard sucht er den nervenerregenden Reiz zu haschen, der in dem Zucken eines Mundwinkels, dem spöttischen Blick eines Auges, in einer niedlichen raschen Geste liegt. Junge Augen, die uns zuzublinzeln scheinen und doch im nächsten Moment ganz wo anders weilen, ironisches Lächeln, kokettes Schmollen, den Moment zwischen Lachen und Weinen, eine flüchtige Bewegung der Lippen — alles blitzschnell Kommende, blitzschnell Verschwindende hielt er fest. Gewöhnlich ist also in seine Bildnisse eine Aktion gebracht. Man sehe etwa, wie in dem Theaterbild die Dame den Vorgängen auf der Bühne folgt, während der Herr mechanisch zum Opernglas greift. Oder man sehe, mit welcher Feinheit in dem Klavierbild beobachtet ist, wie das eine kleine Mädchen die Noten liest, während das andere im Begriff ist, das Notenblatt umzuwenden. Außerdem machte er, dem Degas folgend, auch auf dem Gebiete der Aktmalerei wichtige Entdeckungen. Während vorher die nackten Körper mehr oder weniger einfarbig, schlechthin fleischfarben waren, schimmert und schillert bei ihm die Haut im Spiel der mannigfachsten, durch das Licht nuancierten Töne.



Bonnat, Bildnis von Léon Cogniet.
Paris, Luxembourg.

Und diese Prinzipien, auf die Landschaftsmalerei übertragen, mußten auch auf diesem Gebiete zu einer Fülle neuer Ergeb-



Renoir, Am Klavier.
Paris, Durand-Ruel.



Renoir, In der Loge. Paris,
Sammlung A. Faure.

nisse führen. Gerade in der Landschaftsmalerei hatte ja die ältere Generation Klassisches hervorgebracht. Ein Corot oder Rousseau, ein Diaz oder Daubigny ist in seiner Art absolut vollendet. Doch konnte man nichts Besseres, so konnte man anderes machen. Man konnte an die



Renoir, Die Dame in Weiß.
Hagen, Folkwang-Museum.



Renoir, Herbststimmung an der Seine.
Breslau, Sammlung Muther.

Stelle der Tonschönheit, die an einem Corot, einem Daubigny entzückt, die frischere Helligkeit im Licht gebadeter Farben setzen, konnte die Kunst aus der Einsamkeit der Wälder und Felder an Orte führen,

wo ein weniger romantisches, mehr modernes Leben pulst. Die Fontainebleauer waren durch den Romantismus des Zeitalters auf die Landschaftsmalerei gelenkt worden. Aus dem Lärm, dem Staub und dem Schmutz der Großstadt flüchteten sie in die Einsamkeit der Wälder hinaus. Nichts, was an die Prosa des Alltags mahnt, weder Fabrikschlote noch Eisenbahnschienen, kommt in ihren Bildern vor. Nur der heilige Friede der vom Menschen nicht geschändeten Natur ist dargestellt. Die Impressionisten Manet, Degas und Renoir hatten die Poesie des Lebens entdeckt. Sie malten Straßen- und Salonszenen, Szenen aus den Cafés, den Theatern und Boudoirs. So malten auch die Landschafter jetzt die Poesie des Modernen, die Schönheit des Meeresstrandes und der öffentlichen Gärten, die landschaftliche Schönheit der Großstadt selbst mit ihrem wogenden Menschengewimmel und ihren tausend atmosphärischen Stimmungen. Kanalanlagen sieht man, Häfen und Bauplätze, das Bois de Boulogne, wo bunte Reihen von Equipagen daherrollen und elegante junge Mädchen Lawn-Tennis spielen. Die von Menschen belebte, von Lichtern durchzuckte Natur hat die einsame Waldnatur verdrängt. Man möchte sagen, erst nach dem Auftreten der Impressionisten habe die Landschaftsmalerei Besitz von der ganzen Welt ergriffen, erst seit dem Auftreten der Impressionisten hätten wir gelernt, Schönheit und Poesie auch da zu sehen, wo wir uns vorher nur von der Prosa des modernen Lebens umbrandet wähnten. Und was in der Analyse des Lichts geleistet wird, geht ebenfalls weit über alles hinaus, was die Fontainebleauer konnten und wollten. Diese hatten im Sinne der alten Holländer vornehme Kabinettstücke geschaffen, hatten auf Galerieton, auf zeichnerische Abrundung Wert gelegt. Die Neuen lernten von den Japanern den pikanten Ausschnitt, lernten von Hokusai, der die hundert Ansichten des Berges Fuji geschaffen hatte, daß in der Natur ewige Bewegung und ewiger



Monet, Die Brücke bei Argenteuiel.
Paris, Sammlung Pellerin.



Monet, Im Hafen von Honfleur. Berlin, Samml. Arnhold.


Monet, Auf der Bank.
Berlin, Sammlung Arnhold.


Monet, Das Frühstück.
Berlin, Sammlung Arnhold.


Pissarro, Landschaft (Pontoise).
Berlin, Privatbesitz.


Pissarro, Eine Straße in Sydenham.

Wechsel herrscht. Die Erde ist anders im Frühling, wenn ein blasser Himmel über keimendem Grün sich wölbt; anders im Sommer, wenn die Sonne schwer über dem Wasser brütet und die Blumen in tiefblauer Luft sich baden; anders im Herbst, wenn die Bäume sich rotbraun färben und feuchter Nebel sich über die Fluren senkt; anders im Winter, wenn kalt und klar über eisigen Schneeflächen die Sonne steht. Die Unendlichkeit dieser Lichtstimmungen versuchten *Claude Monet, Camille Pissarro* und *Alfred Sisley* in ihren Bildern zu schildern. Nebenbei malten sie gern das Meer. Denn die See ist nie in Ruhe. Immer kräuseln sich die Wellen. Beim leisesten Wind, bei jedem Wechsel der Beleuchtung ändert sie ihr Gesicht. Es gehört ein scharfes, auf Momentbilder gestimmtes Auge dazu, solche Seestimmungen wahrzunehmen, eine sichere Hand, sie in Farbenwerte umzusetzen. Und während sie

in Bildern solcher Art nach rein kunstgeschichtlicher Berechnung noch nichts gaben, was nicht auch Turner, der große englische Luminist (den sie 1873 kennen lernten, als Durand-Ruel, ihr Impresario, vor dem Bankrotte stehend, mit ihnen nach London geflüchtet war), schon gab, ward ihnen ein eigenes, auch von dem Engländer nie betretenes Gebiet durch jene Wunder künstlichen Lichts erschlossen, die erst die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte. Sie malten Stadtbahnbrücken und Bahnhofshallen, in die sprühend, schnaubend, dampfend und leuchtend die Züge einfahren, das elektrische Bogenlicht, dessen silberne Strahlen den blauen Dunstschleier der Dämmerung durchbrechen, abendliche Straßen, über die wie flackernde Irrlichter die blauen, grünen, gelben und roten Laternen der Pferdebahnwagen huschen. Wohl niemals vor-



Sisley, Die Seine bei Porte Marly.



Sisley, Die Ebene von Thomery.

her wurden Lichtstimmungen so flüchtiger und subtilster Art festgehalten.

Dann eine weitere Etappe: Die Stilisierung der vom Impressionismus neu entdeckten Tonwerte beginnt. Indem man die Wirkung des Lichtes auf die Farbe mit der Genauigkeit des Gelehrten studierte, hatte man zahllose Varietäten der gleichen Grundfarbe sehen gelernt, die das Auge vorher noch nicht bemerkte. Und indem man nun begann, diese neu gefundenen Tonwerte nach symphonischen Gesichtspunkten nebeneinander zu stellen, gelangte man zu koloristischen Harmonien, wie sie die Skala der alten Meister nicht kannte. Farben, die vorher schreiend sich bekämpft hatten, verwebten sich, durch die feinsten Valeurs verbunden, nun zu so ruhigem Wohlklang, daß man an die harmonische Fleckenwirkung schöner Teppiche denkt.

Diese sinnliche Fülle eines ganz modernen Kolorismus bewundert man in den Stilleben *Cézannes*. Mitte der 60er Jahre schrieb Zola be-

kanntlich für den Evénement die berühmten Salonberichte, über die sich die Leser des Blattes so ärgerten, daß der Herausgeber, Herr von Villemessant, es für gut hielt, dem revolutionären Kritiker einen konservativen — Théodore Pelloquet — zur Seite zu stellen. Die Artikel stehen auf Seite 255—325 in dem Bande „Mes Haines" und tragen die Widmung: „A mon ami Paul Cézanne. Tu es toute ma jeunesse, je te retrouve mêlé à chacune de mes joies, à chacune de mes souffrances. Nos esprits, dans leur fraternité, se sont développés côté à côté."

Das ist alles, was bis vor kurzem der gebildete Deutsche von Cézanne wußte. Denn in den Geschichtswerken über französische Malerei fehlte sein Name. Noch die drei Bilder, die ihn 1900 auf der Centennale vertraten, vermochten nicht die Aufmerksamkeit auf ihren





Cézanne, Landschaft. Berlin, Sammlung Arnhold.



Cézanne, Landschaft.

Autor zu lenken. Auf der Wiener Impressionistenausstellung 1902 sah man Werke von Bonnard und Vuillard, die durch ihn angeregt wurden, doch keine vom Anreger. Erst seit dieser Zeit begannen Kunstfreunde, die aus Paris kamen, zu erzählen, daß sie bei Vollard in der rue Laffitte Bilder eines neu entdeckten alten Malers gesehen hätten, die das Nonplusultra farbiger Schönheit wären. Und verschiedene Kollektivausstellungen verschafften ihm seitdem noch posthume Ehren.

Ein Künstlerleben also, das im Dunkel verlief. Cézanne war 1839 in Aix in der Provence geboren, wo auch Zola seine Jugend verlebte. Um 1865 gehörte er in den Kreis junger Leute, die sich um Manet scharten. Ja es heißt, er sei der Revolutionär der Ecole des Battignoles gewesen. Cézanne, nicht Manet hat für das Vorbild des Claude Lantier in Zolas Oeuvre zu gelten. Freilich, so vielversprechend sein Anfang war, so still wurde er später. Er verstand es nicht, die Rolle, die er in Künstlerkreisen spielte, auch der Welt gegenüber auf sich zu

nehmen. Ausstellungen beschickte er nicht. Den Kunsthändlern blieb er fern, ließ sich seine Bilder fast mit Gewalt entreißen. So galt er als Sonderling. Und als er Paris verließ, um sich wieder in seiner Heimatstadt einzunisten, wurde er gänzlich vergessen. Selbst Zola hat nur noch einmal, im Salonbericht von 1896, des Jugendfreundes gedacht und zwar mit dem Ausdruck des Bedauerns, daß ein so großes Talent zu keinem Ziele gelangt sei.

In der Tat. Ein artiste incomplet ist Cézanne gewesen. Wenn man erwägt, daß selbst der vielseitige geschmeidige Manet zeitlebens zu kämpfen hatte, so versteht man um so mehr, weshalb Cézanne schwer durchdringen konnte. Erstens ist es dem Publikum nicht leicht, sich für einen Künstler zu begeistern, der fast nur Orangen und Äpfel, Servietten und Töpfe malt. Zweitens leiden Cézannes Stilleben, ganz abgesehen davon, daß sie nichts Einschmeichelndes, nichts Gefälliges haben, an Fehlern, die jeden Laien verstimmen. Sie „wackeln" oft. Die Perspektive ist nicht in Ordnung, die Anordnung ungeschickt. Mitten im Bilde sind Stücke Leinwand ohne Farbe geblieben, weil Cézanne glaubte, den richtigen Ton für diese Stellen nicht finden zu können. Gleichwohl, in seiner Einseitigkeit liegt seine Größe; selbst da, wo er schwach war, hat er ein Prinzip formuliert.

Whistler, von Ruskin wegen der Unbestimmbarkeit der Blumen in seinen Stilleben getadelt, gab zur Antwort, der Maler betrachte eine Blume nicht in der Absicht, botanische Beobachtungen daran zu machen, sondern er betrachte sie mit dem Auge des Ästheten, der aus der feinen Auswahl glänzender Farben und leuchtender Töne die Anregung zu rein künstlerischen Harmonien schöpft. Ein solcher Maler, dem die ganze Natur gleichsam einen schönen Teppich bedeutete, war Cézanne. Mit einer Einseitigkeit, wie keiner vorher, betonte er, daß ein Gemälde keine perspektivische Augentäuschung, sondern in erster Linie eine mit schönen Farben bedeckte Tafel zu sein habe; betonte er, daß Malerei nicht Zeichnung, sondern das harmonische Nebeneinander schöner farbiger Flächen sei. Selbst wenn er Landschaften malt, sind ihm Büsche und Bäume, Hügel und Teiche, Felder und Felsen, Menschen und Tiere nur schöne farbige Ornamente, die Gott, der feinste aller Künstler, in den Teppich der Erde webte. Und der Geschmack, mit dem er diese farbigen Flecke ordnet, ist unerhört. Grün und Blau, Gelb und Orange, Grau und Tiefrot fügen zu immer neuen, wundervollen Harmonien sich zusammen. Während er Malven und Äpfel, Teller und Kannen zu malen scheint, schafft er gleichzeitig — und unter striktestem Anschluß an das Naturobjekt — herrliche Mosaiken, in denen die Farbe, vom Gegenständlichen losgelöst, ein magisches

Spiel treibt. Kostbare, aus Farben gewirkte Gobelins sind mit Recht seine Bilder genannt worden.

Cézanne hat diesen elementaren Sinn für Farbe schon als Jüngling besessen. Er kopierte damals im Museum von Marseille altholländische Stilleben. Und seine Kopien verhalten sich zu den altmeisterlichen Originalen ganz ähnlich wie Kopien Delacroix' zu Originalen des Rubens. Später wirkte Courbet auf ihn ein. Wie dieser verstand er es meisterlich, schöne saftige Farben aus dunkelm Hintergrund aufglimmen und leuchten zu lassen. Der Impressionismus führte ihn schließlich aus dem Dunkel zur Helligkeit. Scheinbar besteht ja zwischen Monet und ihm ein unvereinbarer Gegensatz. Dort badet sich alles in Licht. Das Licht löst die Farbe auf, zerlegt die farbige Fläche in ein flimmerndes Chaos subtil nuancierter Töne. Cézanne ist ein Fanatiker der Farbe, wie es vorher nur sein südfranzösischer Landsmann Monticelli gewesen war. Seine Bilder sind der stärkste, rein farbige Stimmungstrank, den die moderne Malerei gebraut hat. Man denkt an ein Kaleidoskop, das man nur zu schütteln braucht, um immer neue seltsame Kombinationen zu erhalten. Bei Monet flirrendes, vibrierendes Licht. Hier tiefleuchtende Farbenglut.



Cézanne, Stilleben. Berlin, Nationalgalerie.

Doch der Hinweis auf Monticelli zeigt auch, was Cézanne dem Impressionismus verdankt. Die Farbenspiele des Marseillaisers haben jene würzige Buntheit, in der sich die Primitiven gefielen. Er arbeitet mit ungebrochenen Farben, die, in Widerstreit untereinander stehend, sich gegenseitig zu höherer Wirkung steigern. Durch den Impressionismus wurde der Sinn für Nuancen ungeheuer verfeinert. „Car nous voulons la nuance, encore pas la couleur, rien que la nuance." Cézannes Bilder sind nun gewiß das Gegenteil alles Raffinierten. Das Tändeln der Sonnenstrahlen, das Spiel des Lichts an sich hat ihn nie gereizt. In einer Zeit, die in fast gekünstelter Weise das Subtilste zerfaserte, steht er wie ein Meister von urtümlicher Wucht. Andererseits steckt in dieser Schlichtheit doch der ganze Sinn für Varietäten und Abstufungen, die ganze Farbenempfindlichkeit, die erst der Impressionismus in die Welt brachte. Das Weiß einer Eierschale malt er anders als das Weiß eines Tischtuches, das Schwarz eines Sammetrockes anders als das Schwarz eines Stiefels, das Grün einer Kaffeekanne anders als

das Grün eines Blattes. Der Impressionismus hat ihn gelehrt, daß jedes Ding, gemäß der stofflichen Verschiedenheit seiner Oberfläche, anders auf atmosphärische Einwirkungen reagiert. Wie die Natur selbst, den Schleier der Atmosphäre darüber breitend, die widerstreitendsten Farbenzusammenstellungen zu Harmonien bändigt, ist bei Cézanne die scheinbar einfache Farbe in Wahrheit ein Zusammenklingen einer Fülle von Tönen. Und indem er aus diesen Tonwerten, die der Impressionismus in strenger Analyse der Natur gefunden hatte, einen neuen Kolorismus herausdestillierte, lieferte er den Beweis, daß diese scheinbar ausschließlich auf die dokumentarische Wiedergabe von Natureindrücken gerichtete Kunst auch ganz neue dekorative Möglichkeiten eröffnete.

Durch die Meister dieser Gruppe war der modernen Malerei, nachdem sie so lange Altes wiederholt hatte, ein neues, weites, nur ihr eigenes Studienfeld eröffnet worden. Und so erfolgte jetzt die Siebenmeilenstiefelentwicklung, die wir miterlebten. Trotz aller Repressalien hatte Manet in wenigen Jahren gesiegt. Die Prinzipien der Impressionisten wurden aus dem Salon des Refusés in den offiziellen Salon übertragen. Bereits ein Jahr nach dem Tode Manets konnte Zola schreiben: „Der Einfluß ist da, unleugbar und tiefergehend mit jedem neuen Salon. Denkt Euch 20 Jahre zurück, ruft Euch jene schwarzen Salons ins Gedächtnis, in denen selbst die Studien des Nackten dunkel erschienen, als seien sie mit moderndem Staube bedeckt. In den großen Rahmen badeten sich Historie und Mythologie in ganzen Lagen von Asphalt; nirgends ein Abstecher ins Gebiet der wirklichen Welt, zu dem Leben, zum vollen Lichte; kaum hier oder da eine kleine Landschaft, auf die ein Stückchen blauer Himmel schüchtern herniederzuscheinen wagte. Aber nach und nach sah man die Salons sich aufhellen, die Römer und Griechen von Mahagoni mitsamt den Nymphen von Porzellan verschwinden, während die Flut von modernen, dem Leben entnommenen Darstellungen von Jahr zu Jahr wuchs. Das war nicht nur eine neue Zeit, das war eine neue Malerei, deren Streben nach dem Lichte gerichtet war, die das Gesetz der Farbenwerte achtete, jede Figur in voller Beleuchtung gab auf ihrem Platze, nicht nach herkömmlicher Überlieferung zurechtgestellt."

Hiermit ist im allgemeinen die Wandlung gekennzeichnet, die sich seit den 70er Jahren in der gesamten französischen Malerei vollzog. Und man kann von den nun folgenden Meistern nur sagen, daß sie durch systematische Arbeitsteilung auch ihrerseits die Aufgaben zu bewältigen suchten, die von den großen impressionistischen Eclaireurs in so klassischer Vollendung gelöst waren. Die Malerei hat einen neuen Stil gefunden für die Darstellung neuer Dinge. Jedes der von



Bastien-Lepage, Heuernte. Paris, Luxembourg.

den Impressionisten erschlossenen Gebiete fand also sofort seinen Spezialisten, der es übernahm und in seiner Art bebaute.

Anfangs überwogen die derben grobhändigen Stoffe. Bauern und Arbeiter schienen die französische Kunst zu beherrschen. Doch es wäre falsch, in dieser Vorliebe für den vierten Stand eine sozialistische Tendenz erblicken zu wollen. Die Stoffe ergaben sich aus rein technischen Gründen. Nachdem man so lange nur braun gemalt hatte, wollte man das Pleinair erproben. Helles klares Tageslicht sollte an die Stelle des Galerietons treten. Die Vorbedingung war, daß die Szenen im Freien spielten. So wurde man zunächst auf den Arbeiter, auf den Bauer geführt.



Bastien-Lepage, Kartoffelernte.

Bastien-Lepage hat den Ruhm, den neuen Prinzipien die ersten Freunde in der Menge geworben zu haben. Er war in Damvillers, einem kleinen lothringischen Städtchen, aufgewachsen. Und das Leben lothringischer Bauern ist das Thema seiner berühmtesten Bilder. Die Heuernte machte 1878 den Anfang. Man blickt über eine von bleierner Julisonne ausgedörrte Ebene. Ein Taglöhnerpaar hat zu Mittag gegessen. Der Korb steht



Bastien-Lepage, Jeanne d'Arc.



Bastien-Lepage, L'amour au village. Paris.

neben ihnen. Jetzt hat sich der Mann, den Hut über die Augen gedrückt, auf einem Heuhaufen zum Schlafen niedergelegt. Die Frau träumt, müde nach langen Arbeitsstunden, betäubt durch den Glanz der Sonne, den Heugeruch und die Schwüle des Mittags. Auf dem nächsten Bild, der Kartoffelernte von 1879, herrschte Oktoberstimmung. Auf einem staubigen Ackerland sind Frauen beim Tagewerk beschäftigt. 1881 folgte das Mädchen mit der Kuh. Eine ärmliche Landschaft mit einem erfrorenen Baum und dürren Disteln dehnte wie ein endloses Nirwana sich aus, darüber ein weißlicher lichtzitternder Himmel, der alles noch blasser machte. Und inmitten dieser Einsamkeit ein kleines Mädchen, dem Hunger und Elend aus den Augen starrten. In der Jeanne d'Arc übertrug er die Prinzipien des Naturalismus auf ein historisches Thema. Johanna, ein verhärmtes, träumerisches Landmädchen, hat Garn windend im Garten gesessen. Da hört sie himmlische Stimmen reden und erhebt sich zitternd, mit weitgeöffneten, wasserblauen Augen ins Leere starrend. Mit dem Bild „L'amour au village", dem Bauernburschen und dem Bauernmädchen in der graugrünen Herbstlandschaft, beschloß er 1883 sein Schaffen. Neben den Meistern der eigentlichen Impressionistengruppe kann er nicht bestehen. Denn Publikumserfolge, wie er sie erlebte, werden ja immer nur mit gewissen unkünstlerischen Konzessionen erkauft. Er wurde so beliebt, weil er die Prinzipien des Impressionismus in den Dienst genrehaft melodramatischer Gedanken stellte. Doch da er, seltsam genug, der erste war, der auch ausländischen Meistern, namentlich den deutschen, etwas von den Gedanken Manets vermittelte, hat er immerhin eine gewisse historische Bedeutung. *Léon Lhermitte* ist weniger lyrisch.



Léon Lhermitte, Der Tod und der Holzhacker. Paris.

Während Bastien-Lepage in seine Werke gern einen dem Publikum angenehmen melancholischen Zug hineinlegte, sind die Bauern Lhermittes von einer nüchternen Sachlichkeit, die an Trockenheit streift. *Alfred Roll* hat in ebenso sachlichen Bildern die Pariser Straßenarbeiter geschildert. Er wollte, wie Zola als Schriftsteller, in einem Bilderzyklus das soziale Leben der Gegenwart darstellen: den Streik, den Krieg, die Arbeit. Eine breite handfeste Mache entsprach den derben plebejischen Stoffen. Freilich, gerade durch diese Bilder wird man daran erinnert, wie schnell doch die Anschauungen wechseln. Vor einem Menschenalter, als sie gemalt wurden, war man nach



Roll, Mädchen und Stier.
Nach einer Heliogravüre von Dujardin.

der Unnatur der Historienmalerei schon froh, Werken von so ehrlicher Solidität zu begegnen. Jetzt sind wir der Ansicht, daß die Abschilderung von Naturobjekten erst Kunst wird, wenn sich mit der Sachlichkeit der Wiedergabe die Fähigkeit verbindet, das Wesentliche des Motivs temperamentvoll herauszuschälen. Diese Fähigkeit der Synthese hat Roll ebensowenig wie Bastien-Lepage und Lhermitte besessen.

Eher klingt *Raffaelli* an die guten Meister der Impressionistengruppe an, sowohl in seiner prickelnd nervösen Art wie in seiner stolzen Verachtung aller genrehaften Züge. Mit Schilderungen aus dem Weichbild von Paris begann er. Er war der Entdecker jener armen arbeitenden Natur, die sich im Umkreis der Großstadt ausdehnt: mit rauchgeschwärztem Himmel, gelbem Grün und schnurgeraden


Raffaelli, Auf dem Boulevard des Italiens.

Chausseen, die sich eintönig am Horizont verlieren. Und in diese Natur setzte er die Menschen, die dort leben, arme Leute, halb Dörfler, halb Städter. Später ging er auch zu Darstellungen aus dem eigentlich großstädtischen Leben über. Die Boulevards, die Place de la Concorde, die Champs Elysées mit den eleganten über die Straßen sich dahinschiebenden Karossen und Menschen sind in seinen letzten Bildern sehr fein geschildert.

Raffaelli führt dann überhaupt zu denen hinüber, die sich zu Interpreten des eleganten Lebens machten. Hatte es anfangs geschienen, als fühle die neue Kunst sich nur wohl, wenn sie in Holzschuhen inmitten von Krautäckern sich bewegte, so streifte sie nach wenigen Jahren den Bauernkittel und die Arbeiterbluse ab. Das Feine trat ergänzend zum Derben, das Vornehme zum Plebejischen. *James Tissot* ist unter diesen Interpreten mondäner Eleganz einer der ersten und apartesten gewesen. Da er später in England lebte, wurde er in Frankreich vergessen. Erst ein entzückendes Damenporträt, das nach seinem Tode 1903 ins Musée Luxembourg gelangte, lenkte die Aufmerksamkeit wieder auf ihn. Und seitdem sind auch andere Werke, wie die wundervolle Kahnfahrt der Sammlung Ackermann in


James Tissot, Damenbildnis.
Paris, Luxembourg.


Boudin, Am Strande von Trouville. Paris, Sammlung Cahen.

Lübeck, bekannt geworden, die fast wie Arbeiten Manets anmuten, mit solcher Delikatesse sind die zarten hellen Farben in ihren durch die Atmosphäre bestimmten Valeurs gegeben. *Boudin* malte Szenen vom Strande der Seebäder. Damen in heller Sommertoilette promenieren an weißen Zelten vorbei über grauen Meersand. *Edouard Dantan* wurde durch Bildhauerwerkstätten berühmt. Es war auch bei diesen Motiven möglich, helle Tonwerte aneinanderzureihen, indem man das graue silbrige, die Werkstatt durchrieselnde Licht auf weißem Marmor und weißen Menschenkörpern spielen ließ.

Dann, nachdem man eine Zeitlang alle Mühe darauf verwendet hatte, das einfache hellgraue Tageslicht malen zu lernen, kamen kompliziertere Beleuchtungserscheinungen an die Reihe. Man malte das flimmernde Licht der Magazine, das rot, silbern und golden die Nacht durchzuckt; malte nächtliche Gärten, in denen das Licht japanischer Lampions in schimmernd rötlichen Tönen die Gestalten eleganter Backfische umspielt. In Interieurbildern suchte man die subtilsten Beleuchtungseffekte, die apartesten Farbengruppierungen festzuhalten. Junge Damen sitzen etwa in elektrisch beleuchtetem Zimmer am Piano, über das noch rotbeschirmte Kerzen ein weiches träumerisches Licht werfen. Oder Herren in Frack und Damen in großer Toilette bewegen sich durch kerzenlichtdurchflutete Säle. Der nackte Körper, vorher nur gemalt, wenn es sich um Badeszenen im Freien handelte, wird jetzt ebenfalls den Wirkungen des verschiedensten künstlichen Lichtes aus-


Dantan, Gipsabguß nach der Natur.
Phot. Ad. Braun & Co., Dornach.



Besnard, Frau am Ofen.
Paris, Luxembourg.



Besnard, Das Laboratorium. Fresko.
Paris, Ecole de Pharmacie.



Cazin, Abendlandschaft mit Maria Magdalena.
Berlin, Nationalgalerie.



Cazin, Judith.

gesetzt. Dieser Luminismus, der auf die Graumalerei folgte, hatte besonders in *Besnard* einen sehr geschickten Vertreter. Bei seinem Auftreten wurde er überschätzt, weil man ihn früher kennen lernte als Degas, dem er den besten Teil seiner Kunst verdankt. Trotzdem hat er in manchem seiner Werke nicht nur dem Publikum zu gefallen, sondern auch die Künstler zu befriedigen gewußt.

Schließlich, nachdem man so lange in das Licht geblickt hatte, kam der Moment, wo das Auge weh tat. Aus der Helligkeit des Sonnenscheins und den elektrisch beleuchteten Salons flüchtete man in den



Carrière, Intimité.
Paris, Musée des Arts-décoratifs.

Schatten des Abends, fühlte sich am wohlsten in der Stunde der Dämmerung, wenn grauschwarze Schleier sich über die Dinge breiten. *Cazin* hat nie die Sonne, nie den Tag, nie den blauen Himmel gemalt. Sein Gestirn war der Mond, der silbern über einer Landschaft aufgeht. Und noch mehr liebte er die Sterne, die wie feine silberne Glühwürmchen am dunkelblauen Firmamente stehen. *René Billotte* erzählte gleichfalls von jener Stunde, wenn der Mond vorsichtig seine ersten zitternden Silberstreifen über graugrüne Wiesen, über stille Häfen oder über einsame, in blauender Dämmerung liegende Küsten wirft.

Und die eigentliche Dunkelmalerei des Impressionismus ist am besten durch die Werke *Eugène Carrière*s gekennzeichnet. Die Impressionisten malten die Tageshelle und die Kapricen künstlichen Lichts. Carrière bewegt sich ausschließlich in der Dämmerung, im Dunkel. Die Dunkelmalerei Ribots fand bei ihm ihre Fortsetzung, freilich mit einer neuen Nuance, die nur der Impressionismus ihr geben konnte. Denn die Dunkelheit bei Ribot ist undurchsichtig und saucig. Carrière malt ein Dunkel, in dem es lebt, webt und atmet: als ob das Auge vom Licht geblendet in die Dämmerung blicke. Und in diesem aschgrauen Nebel spielen dann Szenen sich ab, die auch nur gemalt werden konnten,



Carrière, Mutter und Tochter.



Carrière, Familienbild. Paris, Luxembourg.

nachdem die Impressionisten gelehrt hatten, ganz momentane Bewegungen zu erhaschen. Man hat Carrière den modernen Madonnenmaler genannt. Mit diesem Wort ist tatsächlich ein Teil seiner Tätigkeit nicht schlecht gekennzeichnet. Das Thema Mutter und Kind steht in seinem Oeuvre im Vordergrund. Und mit welcher Feinheit sind diese Szenen gegeben. Die Kinderbilder aus den Jahren der Genremalerei waren Berichte über das, was Kinder, wenn sie Modell sitzen, auf Anordnung des Malers zu machen pflegen. Carrière hat als erster Bewegungen und Ausdrucksnuancen zu fixieren gesucht, wie sie in solcher Unmittelbarkeit nie vorher gebucht waren. Er zeigt das Kind, wie es schlaftrunken die Augen öffnet, wie es mit den Lippen gierig-hungrig die Mutterbrust sucht, wie es stumpfsinnig einem jungen Hunde gleich vor sich hindöst, wie es lacht oder jauchzt, ohne zu wissen warum, wie es mit den Patschhändchen täppisch nach dem Hals der Mutter greift, wie es sich an sie drückt, nicht aus Liebe, sondern nur der animalischen Wärme wegen, weil sie ihm ein Brutofen, ein warmer Brutofen ist. Rein animalisch ist auch die Mutter. Sie ist das Weibchen, das ihre Brut beschützt. Ganz instinktiv, ohne zu denken und zu fühlen, öffnet sie den nährenden Busen. Ganz instinktiv preßt sie ihre Lippen auf die des Kindes wie eine Katze, die ihr Junges leckt. Oder sie ist eingeschlafen, entkräftet, überarbeitet, mit dem Kind auf dem Schoß, wie eine Löwin, die gleich auffahren würde, wenn Gefahr sich zeigte.

In anderen Bildern hat er dann das Erwachen der Seele, das Lebendigwerden des Körpers geschildert. Ein kleiner Kerl, ganz zusammengekrümmt vor Eifer, ackert und kritzelt mit dem Bleistift auf einem Blatt Papier. Ein größeres Mädchen prüft selbstzufrieden, ob die Buchstaben, die es machte, an Schönheit denen des Vorlageheftes gleichkommen. Ein Bube, der Musikstunde hat, starrt auf das Notenheft und setzt tastend den Violinbogen an. Ein anderer liest. Hand und Lippen folgen langsam, mechanisch den Lettern. Das haben ja vorher hundert andere gemalt. Doch wie oberflächlich erscheinen ihre Bilder neben Carrières erstaunlichen Analysen. Wenn die Kunst, sagt Nietzsche, in den abgetragensten Stoff sich kleidet, erkennt man sie am besten als Kunst.

In anderen Werken hat er mit ebenso großer Meisterschaft stumpfes Hinbrüten, schweres Ausruhen, plötzliches Auffahren aus Träumen oder maschinenhaft automatische Bewegungen geschildert. Ein Weib strickt, ein anderes kämmt sich oder frottiert sich nach dem Bade oder löst das Korsett. Wieder eines schläft. Der Kopf ist auf die Tischplatte gesunken. Schlaff und tot hängen die Arme hernieder. Gerade in der Wiedergabe solcher Zustände hat Carrière Erstaunliches

geleistet. Das sind keine Genrebilder, keine Modellposen, sondern Werke, die an die „Nacht" des Michelangelo streifen; das ist der Schlaf, der dumpfe, lastende Schlaf, der den Körper übermannt und betäubt, die Glieder willenlos hierhin und dorthin wirft. Und das Äußerste in der Wiedergabe solch dunkler, den Körper elektrisch durchzuckender Gefühle leistete er in dem Bilde des Theaters von Belleville. Es ist ja seltsam, in solch einem Volkstheater zu weilen, alle diese Leute zu beobachten, die von bourgeoiser Blasiertheit noch unberührt sind. Wenn auf der Bühne etwas Rührseliges, Gruseliges, ein großer Knalleffekt kommt, dann muß man sehen, wie sie mitleben, wie sie sich vorbeugen und aufrecken, wie sie weinen, stieren und lauern. Die vielen Hunderte scheinen zu einem Wesen zu werden, das eine einzige Seele, den nämlichen Herzschlag hat. Eine solche Massenhypnose hat Carrière, auf den Bahnen Daumiers weitergehend, in dem Theaterbild mit einer Wucht sondergleichen gemalt.



Carrière, A. Daudet.

Hat solch Interpret vager, unbewußter Seelenzustände auch Porträtmaler sein können? Vermochte er das geistige Wesen großer Persönlichkeiten zu fassen? Nun, Carrières Bildnisse sind seelische Dokumente ersten Ranges. Man muß sich vorstellen: nicht beim Photographen nur wird posiert, sondern auch zur Porträtsitzung zieht man die Feiertagsseele an. Bildnisse, die wirklich einen Menschen so in seiner Versunkenheit zeigen, als hätte er sich unbeobachtet gefühlt, sind überaus selten. Und solche Werke nur, die das Unbewußte packen, zeigen das Seelenleben unverfälscht. Statt der stereotypen Attitüde, wie sie jeder annimmt, wird die Grundnote der Persönlichkeit gegeben. Carrière gibt sie. Man sehe diesen jugendlich elastischen Herrn mit den glühenden schwarzen Augen und dem grauen wie gepudertem Haar. Sofort wird die Erinnerung an das galante Jahrhundert, wird die Erinnerung an die Worte lebendig, mit denen George Sand ihren Großvater beschreibt: „Mein Großvater war schön, elegant, sorgfältig gekleidet, fein parfümiert, munter, liebenswürdig und zärtlich bis an seinen Tod." Alles, was uns der Name Edmond de Goncourt bedeutet, hat sich in Carrières Bild kristallisiert. Oder man sehe den schlanken, spirithaft abgezehrten Herrn mit dem leidenden Christuskopf, der sich wie fröstelnd an sein Töchterchen schmiegt. Nur Alphonse Daudet

kann so aussehen. Man sehe diesen Kerl mit dem Sokratesschädel, den kleinen absinthgetrübten Augen, dem borstig-struppigen Bart und den sinnlichen Lippen, in denen ein so großer unstillbarer Schönheitsdurst lebt. Es wird von Verlaines Wesen mehr in dem Bildnis erzählt, als eine lange Biographie es könnte. Gerade die weichgraue Dämmerung, in die Carrière die Gestalten einhüllt, ist ihm ein wesentliches Mittel, alles Gleichgültige auszumerzen und nur das, worauf es ankommt, in seiner letzten Quintessenz zu geben.

Bis hierher läßt sich die Entwicklung der französischen Malerei klar überschauen. Die Maler hatten in systematischer Arbeitsteilung sich mit den Problemen auseinandergesetzt, die in den Werken der Impressionisten enthalten waren. Sie hatten erst den Tageston, dann die Kapricen künstlichen Lichtes, schließlich den Florschleier der Dämmerung gemalt. Die Beobachtung der Naturfarben unter dem Einfluß verschiedener Beleuchtung war zwei Jahrzehnte lang das Problem der Besten. Für die Weiterentwicklung, die seit 1890 erfolgte, läßt sich ein so einheitlicher Gesichtspunkt nicht finden. Man glaubt zu bemerken, daß Tendenzen in den Vordergrund traten, die sich mit den impressionistischen Problemen durchaus nicht deckten, und zwar bemerkt man den Unterschied sowohl in den Stoffen wie im Stil. Der Impressionismus war eine weltfrohe Gegenwartskunst. Nachdem man vorher Dinge des modernen Lebens nur in vorsichtiger Auswahl hatte schildern können, weil sich sonst allzu leicht ein Widerstreit zwischen den neuen Stoffen und der alten Farbenanschauung ergeben hätte, drang mit dem Impressionismus die ganze Hochflut des Modernen in die Kunstwelt ein. Alles war darstellbar, seitdem der Bann der Galerien gebrochen war. Die Maler hatten ein erschauerndes Erstaunen vor der Welt, die man nie auskennt. Manet hatte sie gelehrt, ganz neue Reize zu sehen, an denen sie vorher achtlos vorbeigingen. So machten sie sich daran, den ganzen Inhalt ihres Zeitalters in Farben- und Lichtwerte umzusetzen. Die Kunst war ein riesiger Orbis pictus. Doch diese weltfrohe Gesinnung ließ gewisse andere Bedürfnisse unbefriedigt. Denn schließlich leben wir nicht nur in der Welt, auf der wir mit unseren zwei Füßen herumgehen. Wir tragen auch in uns eine Welt, lieben es, auf den Fittichen der Phantasie uns in erdenferne Regionen, in versunkene Schönheitswelten hinüberzuträumen. Es war also verständlich, daß, nachdem der Wirklichkeitsdurst gestillt war, auch diese Sehnsucht nach dem Transzendentalen wieder aufflammte. Dazu kam noch ein zweites. Jede Kunst leidet gleichsam an den Mängeln ihrer Vorzüge. Die Impressionisten hatten die Luft entdeckt, darum leugneten sie die Linie. Denn in der Atmosphäre verschwimmt der Umriß. Sie hatten das Licht entdeckt, darum leugneten sie in gewissem Sinn



Gustave Moreau, Venus.

auch die Farbe. Denn das Licht zersetzt die Farben, löst die farbige Fläche in ein Konglomerat verschiedenfarbig leuchtender Punkte auf. So kam es, daß von weitem gesehen manche impressionistische Bilder nur wie ein undeutliches Chaos verschwimmender subtil nuancierter Töne wirkten. Die Lust wurde wach, durch klare Betonung der Linien, durch deutlichere Gliederung der Farbenkomplexe den Werken wieder eine größere dekorative Wirksamkeit zu verleihen.

Zwei ältere Meister übten in dieser Hinsicht einen nicht zu unterschätzenden Einfluß. Der eine, *Gustave Moreau,* war ein Sonderling, der seine Anregungen nicht aus dem Leben, sondern aus Büchern und Kunstwerken schöpfte. Die alten Poeten lieferten ihm die Stoffe, die Primitiven gaben ihm die Form und die Farbe. Modern sind lediglich die raffinierten Züge, die er in die alten Legenden hineinlegte. Modern ist die Gourmandise, mit der er den Stimmungszauber archaischer Kunst empfand. Einen Mosaizisten möchte man ihn nennen. Er hat für die Darstellung der apartesten Dinge, die er bei den alten Schriftstellern las, die feinsten Steinchen verwendet, die die alten Meister geschliffen hatten. Man wird nun heute auf diese Dinge, die Moreau am Schlusse des 19. Jahrhunderts, in den Jahren der Decadencestimmung zu einem Liebling der Ästheten machten, kein zu großes Gewicht legen. Denn Amateurneigungen, so apart sie sein mögen, können die Kunst nicht befruchten. Wichtiger ist, daß Moreau gewisse koloristische An-



Gustave Moreau, Die Erscheinung.
Paris, Luxembourg.

regungen gab. Er war im Sinne der Primitiven ein sehr feiner Maler. Bei manchen seiner Werke hat man das Gefühl, als hätte das zufällige Nebeneinander schöner Palettentöne, als hätte ein Schmetterlingsflügel oder das kaleidoskopische Flimmern unter dem Mikroskop betrachteter Minerale ihm die erste Idee gegeben. Und wenn die Farben, die er in tiefleuchtender Glut nebeneinanderstellt, auch weniger dem modernen Empfinden als dem des Quattrocento entsprechen, so war es doch folgenreich, daß er nach einer Zeit einseitig luministischer Tendenzen das Auge wieder an das schöne Nebeneinander farbiger Flächen gewöhnte. Nachdem man so lange nur Bilder gesehen hatte, die lediglich aus feinen, im Licht nuancierten Tönen bestanden, hatte man Freude daran, wieder diesen sonoren, kraftvoll gegliederten Farbenakkorden zu lauschen.



Gustave Moreau, Der Tod des Orpheus. Paris, Luxembourg.

Der zweite, *Puvis de Chavannes,* wurde in den 90er Jahren deshalb bewundert, weil er der Wandmalerei, die in den Tagen des Naturalismus ebenfalls Stoffe aus dem modernen Leben bevorzugt hatte, wieder eine Wendung zum Zeitlosen, weltfern Feierlichen gab. Er malte etwa die heilige Genoveva, wie sie in stiller Sternennacht von der Zinne ihres Klosters auf das schlafende Paris herabblickt. Oder Göttinnen schweben langsam zur Erde nieder, schöne Menschen, nackt oder in zeitloser Gewandung, lagern in feierlichen Landschaften. Er brauchte nur den Pinsel anzusetzen, so glaubte man sich in ein homerisches Zeitalter versetzt, glaubte sich fern von der Welt, vom rauschenden Leben der Großstadt, meinte, die Luft zu atmen, die in Hellas' schönheitdurchglänzten Tagen über der Erde wehte. Doch wichtiger als das Stoffliche der Bilder war auch in diesem Fall das Prinzip. Zahlreiche Künstler waren vor Puvis im Pariser Pantheon tätig gewesen. Und sie hatten geglaubt, ihre Aufgabe nicht besser lösen zu können, als wenn sie auf Wandbilder den jeweils herrschenden Stil der Ölmalerei projizierten. Sie schmückten — in ihren Ölbildern von Raffael oder Caravaggio beeinflußt — auch das Pantheon, das heißt einen gleichsam hellenischen Tempel mit Wandbildern, die eher für eine Kirche des Cinquecento oder der Barockzeit gepaßt hätten. Das Ergebnis war fürchterlich. So gut die Bilder im einzelnen sind, werden


Puvis de Chavannes, Antike Vision. Lyon.

sie doch nicht als Schmuck, sondern nur als unangenehme Unterbrechung der Wandflächen empfunden, da sie weder in ihrer Liniensprache zu der starren Liniensprache der Säulen noch


Puvis de Chavannes, Der heilige Wald. Detail. Lyon.


Puvis de Chavannes, Die Jugend der hl. Genoveva. Mittelbild. Paris, Pantheon.

in ihrer öligen Schwere zu der grauen Helligkeit des Raumes passen. Puvis als erster empfand, daß der Maler bei der Dekoration eines Gebäudes streng dem Stil des Bauwerkes sich anzupassen hätte. Also vermied er in seinen Fresken alles Ausladende, Runde, alle Wellenlinien, Bogen und Kurven, setzte sie ausschließlich aus lot- und wagerechten Linien zusammen, die genau dem Linienzuge der Säulen und Architrave folgten. Und wie


Puvis de Chavannes, Inter artes et naturam. Detail. Rouen.

die Linien genau den Linien des Gebäudes sich anpassen, schmiegen sich die Farben den Beleuchtungsverhältnissen des Pantheons an. Gleich dem ganzen Innern des Tempels scheinen die Bilder selbst von feinem grauen Licht durchzittert. Die Wirkung, die er durch diesen Anschluß an die Architektur erreichte, ist erstaunlich. Es läßt sich nicht schildern, mit welcher Freude das Auge von den Säulen zu diesen ernsten Gestalten gleitet, die selbst ganz geradlinig wie Säulen dastehen. Es läßt sich nicht schildern, wie wohltuend diese dem Raum angepaßten bleichgrauen Farben wirken. Vorher waren Architektur und Malerei ihre eigenen Wege gegangen. Das 19. Jahrhundert hatte lauter Einzelkünste hervorgebracht, die getrennt voneinander mehr oder weniger blühten. Puvis tat nichts anderes, als daß er seinen Stil dem gegebenen Stil des Bauwerkes anpaßte: zeichnerisch, indem er seine Bilder im rechten Winkel aufbaute, koloristisch, indem er sie hell hielt. Doch indem er das tat, formulierte er ein neues Prinzip. Er wies als erster wieder auf den Begriff des Gesamtkunstwerkes hin, erinnerte an die lange vergessene Tatsache, daß ein Einklang bestehen müsse zwischen Bild und Raum, zeigte, daß Bilder ihre raumschmückende Aufgabe nur dann erfüllen, wenn sie Teile einer einheitlichen Raumkunst sind. Der ornamental-dekorative Gedanke war noch von keinem mit solcher Entschiedenheit, wie von Puvis de Chavannes, betont worden.

Weder Moreau noch Puvis vermochten nun für die Bestrebungen der Jüngeren direkt vorbildlich zu werden. Denn bei Moreau handelte es sich um die mosaikartige Buntheit des Quattrocento, während der moderne Kolorismus doch nur auf den impressionistischen Ergebnissen sich aufbauen konnte. Puvis de Chavannes aber malte Wandbilder, und der moderne Mensch ist beweglich. Er muß sich die Freiheit wahren, sein Zelt überall aufzuschlagen. Im Mittelpunkt des modernen Schaffens kann also nicht das mit dem Gebäude verwachsene Wandbild, sondern nur das mobile Gemälde, das Tafelbild stehen. Immerhin, gewisse indirekte Anregungen konnte man den Werken der beiden Meister entnehmen, Anregungen, die sich im übrigen mit denen deckten, die auch jeder japanische Farbenholzschnitt hätte vermitteln können. Denn das ist ja das Merkwürdige dieser japanischen Kunst, daß sie die verschiedensten Eigenschaften vereint, jedem ermöglicht, ganz andere Anregungen aus ihr zu schöpfen. „Unter den Malereien", schrieb 1777 der japanische Gelehrte Shuzan, „gibt es eine Art, die naturalistisch genannt wird und bei der es für angemessen gilt, die Blumen und Gräser, die Fische und Insekten genau nach der Natur zu bilden. Dies ist ein besonderer Stil und gewiß nicht zu verachten. Aber da er nur danach strebt, die Formen der Dinge zu zeigen unter Nichtbeachtung der Regeln der Kunst, so ist er doch nur Gemeinplatz


Paul Gauguin, Die Geburt Christi.

und kann auf guten Geschmack keinen Anspruch machen. In alter Zeit wurden in den Gemälden das Studium der Kunst des Umrißmalens und die Gesetze des Geschmackes hochgehalten ohne peinliche Nachahmung der Naturformen.“ Nie ist in den Werken der Japaner Zeichnung und Farbe dem Licht geopfert. Hatte der Impressionismus alle Linien aufgelöst, so konnte man also aus den Drucken der Japaner lernen, das schöne Gleichgewicht zwischen Farbe und Zeichnung herzustellen, konnte lernen, daß zugunsten großer klarer Gesamtwirkung manches von der Naturwahrheit zu opfern sei. Wie vorher die impressionistische Auffassung, konnten die Japaner nun die dekorative Gestaltung lehren.

Und dieser dekorative Gedanke scheint tatsächlich heute im Vordergrund zu stehen. Die Bilder sollen kein Loch in die Wand machen, nicht von weitem gesehen wie ein helles goldgerahmtes Chaos wirken. Sie sollen schmücken, durch schöne Fleckenwirkung symphonisch zusammenklingender Farben das Auge erfreuen, und sie sollen gleichzeitig harmonisch sich dem Charakter des Raumes eingliedern.

Paul Gauguin ist der erste durch die Schule des Impressionismus hindurchgegangene Meister, der auf diese neuen dekorativen Ziele hinwies. Ein wundervoller Sinn für das Zusammenklingen schöner Farben war ihm in die Wiege gelegt — für jenes Zusammenklingen, das wir an alten Kirchenfenstern oder den naiv sicheren Mustern bäuerlicher Gewebe bewundern. Solchen Dingen ging er schon in seinen ersten Gemälden nach. Er malte in der Bretagne die bunte Lustigkeit der Gewänder, die an Festtagen und Prozessionen von den Bauern getragen werden. Dann entdeckte er eine tropisch leuchtende Welt, wo farbige buntgewandete Menschen mit Bäumen und Blumen zusammen gleichsam das Muster schöner Teppiche bilden. Er ging

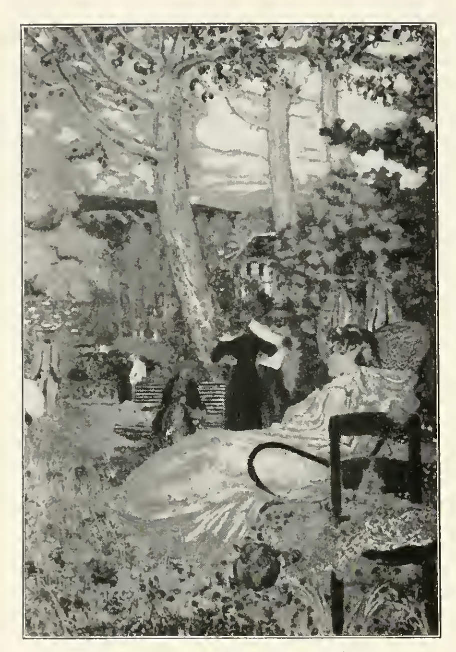

Paul Gauguin, Tahitanerinnen.


Maurice Denis, Frühling.

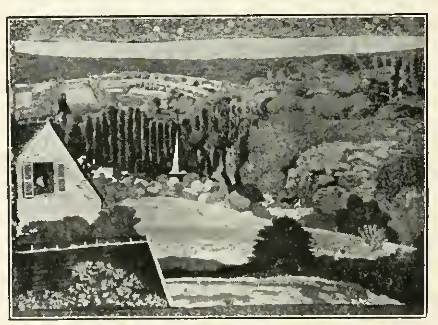
1887 nach Martinique, später nach Tahiti. Daß er Wilde, daß er Maoris malte, ist im Grunde nur nebensächlich. Aber seine Art, alles auf ornamentale Farbenwerke zurückzuführen, machte sehr großen Eindruck. Es war wundervoll zu sehen, wie seine Bilder gleichsam von innen heraus glühten und leuchteten und wie doch gleichzeitig alles eine milde gobelinhafte Ruhe hatte, erstaunlich zu sehen, was für kühne, scheinbar ganz unmögliche Kombinationen er wagte und wie doch alles, statt grell und bunt zu wirken, sich zu deliziösen Akkorden einte. Weshalb etwa ein Gelb nur gerade in dieser Nuance sich mit Rot verträgt, während es eine ganz andere Klangfarbe haben müßte, um etwa zu Blau zu passen, läßt sich ja in Worten nicht sagen, denn in die letzten Feinheiten optischer Wirkungen kann unsere Sprache nicht mit. Doch wie sehr solche Dinge ins Leben eingreifen, erhellt aus der Tatsache, daß all die Farbenzusammenstellungen, die heute in der Ausstattung unserer Zimmer oder bei der Toilette der Damen beliebt sind, erst möglich wurden, nachdem das Vokabular dafür von großen Malern geschaffen war.

Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Valloton, Ibels und *Roussel* sind jeder in seiner Art für diese neuen dekorativen Tendenzen bezeichnend. In Ausstellungen kommen ihre Werke oft nicht zur Geltung. Das Auge streikt einen Moment, wenn es nach der Betrachtung guter Tafelbilder auf Werke stößt, die gar nicht wie Bilder, sondern wie Gobelins wirken. Doch denkt man die entsprechenden Räume sich hinzu, etwa von Olbrich, van de Velde oder Josef Hoffmann geschaffen, so versteht man, welches Ziel hier erstrebt ist. Die alte bekannte


Bonnard, Dekoratives Bild.


Vuillard, Dekoratives Gemälde.

Geschichte: wir können in unsere Zimmer noch so viel Tafelbilder hängen, die im einzelnen schön sind — es entsteht doch niemals jene Stimmung, die uns umfängt, wenn wir in Räumen aus jenen längstvergangenen Zeiten stehen, die das mobile Gemälde noch nicht kannten. Das harmonische Zusammenspiel der im einzelnen schönen Dinge fehlt. Ganz läßt sich eine solche Wirkung ja mit Hilfe von Bildern, die sich nicht fest dem Raume einfügen, überhaupt nicht erzielen. Aber eine gewisse Annäherung ist immerhin möglich. In jeder Wohnung lassen sich Zimmer denken, wo Wandbespannung, Mobiliar und Bilderschmuck harmonisch zusammengehen. Als Teile einer solchen einheitlichen Raumkunst wollen die Werke von Denis, Bonnard und Vuillard aufgefaßt sein, und zwar, was gegenüber ähnlichen in England gemachten Versuchen nicht vergessen werden darf, als Teile einer Raumkunst, die durchaus modern ist, nicht äußerlich kopierend auf den Stil vergangener Jahrhunderte zurückgreift. Anderwärts hat diese dekorative Bewegung vielfach zu koloristischer Roheit geführt. Man hat der starken Fernwirkung halber an die Stelle diskreter Bilder solche gesetzt, die wie Plakate schreien. Die jungen Franzosen haben den Sinn für die kultivierte Nuance nicht verloren. Ihre Kunst baut sich auf den luministischen Errungenschaften des Impressionismus auf, nur daß sie die von den Lichtmalern entdeckten neuen Farbenwerte frei symphonisch verarbeiten und in den Dienst des dekorativen Gedankens stellen.


Vuillard, Dekoratives Panneau.

Schwerer ist es, ein Verhältnis zu den Erzeugnissen des

Neoimpressionismus zu finden, dessen Theorie der verstorbene *Seurat* begründete und der heute seine Hauptvertreter in *Signac, Cross, Luce* und *Valtat* hat. Denn die dekorative Fernwirkung wird hier durch einen sehr großen Verzicht erkauft. Neoimpressionistische Bilder machen noch in einer Entfernung von 10 Metern Effekt, in der andere Bilder längst nicht mehr wirken. Doch sie ärgern den Amateur, der ein Bild auch gern in die Hand nimmt, um sich an der Schönheit des Striches, an der Schönheit der Epidermis zu erfreuen. Das Mittel, wodurch die Wirkung erzielt wird, das Punktieren macht sich vorläufig noch zu störend bemerkbar. Die im Sinne der Stickerei oder des Mosaiks nebeneinander gestellten



Signac, Ein Morgen in Samois.

Punkte geben den Bildern etwas Unruhiges, Fleckiges. Immerhin. Die Methode würde so viel Anhänger kaum gefunden haben, wenn sie nicht eben doch einen ernsten Hintergrund hätte. Es ist tatsächlich in diesen Bildern ein Leben, ein Flimmern und Schimmern, ein Vibrieren und Zittern, das ohne Auflösung der Farbenfläche nicht zu erzielen wäre. Und nebenbei darf man nicht vergessen, daß der Neoimpressionismus aus dem Stadium des Experiments in das der Reife noch nicht getreten ist. Wenn es gelingt, die technische Prozedur mehr zu verschleiern, worauf die Werke von Valtat und Luce übrigens jetzt schon hinweisen, wird man auch diesen Künstlern zugeben müssen, daß sie durch ihr Prinzip der Zerlegung der Farben unserem Farbensinn wieder Anregungen intensivster Art gaben und der Lösung des dekorativen Prinzips wieder von einer anderen Seite her sich erfolgreich zu nähern suchten.



Luce, Die Steinsetzer.

Darin liegt überhaupt die Bedeutung der Franzosen. Man kann vielleicht, wenn man das französische Schaffen des 19. Jahrhunderts überschaut, eine ähnliche Beobachtung wie bei den Italienern des Cinquecento machen. Die Italiener haben damals alle Probleme, die ein großes Zeitalter stellte, in klassischer Vollendung gelöst. Freilich einen Dürer hatten sie nicht. Obwohl er in allen rein formalen Fragen ihr Schüler war, ist in seinen Werken noch etwas, was über die rein ästhetische Wirkung hinausgehend zur Seele spricht. Ebenso haben gewisse germanische Meister des 19. Jahrhunderts keinen Gegenwert bei den Franzosen gehabt. Alles, was zu Träumen einladet, liegt ihnen fern. Sie wenden sich nicht an das Empfinden, sondern lediglich an das Auge, halten es für die einzige Aufgabe der Malerei, durch den Zusammenklang schöner Farben kultivierten Augen ein Fest zu bereiten. Und derjenige, dessen Augen nicht genug kultiviert sind, wird dann leicht von Herzlosigkeit, von mangelnder Gemütstiefe sprechen. Ein gewisser kalter, rechnender, rein mathematischer Geist scheint sie bei allem zu leiten. Sie stellen sich ein Problem, und dieses Problem ist dann im Bild restlos mit der Überzeugungskraft des Beweises gelöst. Aber gerade weil sie das rein Ästhetische der Kunst so klar begriffen, nehmen sie im Gesamtbild des modernen Schaffens eine so wichtige Stellung ein. Gerade vermöge der Unfehlbarkeit, mit der sie auf jede Frage die knappe, klassisch formulierte Antwort zu finden wußten, sind sie die großen Lehrmeister aller anderen Völker geworden, wie es in den Tagen Dürers die Italiener waren.



Valtat, Strand.

Italien und Spanien.

Heute ist Italien, das einst klassische Land, künstlerisch ohne Bedeutung. Der einst so ergiebige Boden scheint ausgesaugt. Auf den Geschmack, der ehemals wie eine Force majeure das italienische Schaffen beherrschte, ist ein Ungeschmack schlimmster Art gefolgt.

An einen einzigen Künstler pflegt man zu denken, wenn von dem Italien unserer Tage die Rede ist. Doch selbst dieser einzige Maler, der gleichwertig neben den großen Meistern der anderen Länder steht, wurde nicht in Italien selbst, sondern jenseits der Landesgrenze auf österreichischem Boden geboren. Also ist fraglich, ob man das Recht hat, ihn zu den Italienern zu zählen.

„Ich weiß, daß ich einen Vater und eine Mutter hatte und daß es ihnen gefiel, zu Arco im Tridentinischen sich ihr Nest zu bauen. Meine Mutter trage ich im Gedächtnis, sehe sie vor mir mit dem Auge des Geistes: diese hohe Gestalt, wie sie müde einherschritt. Als sie starb, war sie noch nicht 29 Jahre alt. Mein Vater gedachte dann, mit mir in Mailand sich niederzulassen, wo er einen Sohn und eine Tochter aus erster Ehe hatte. Der Sohn fristete mit einem Parfümeriegeschäft kümmerlich sein Dasein, und die Schwester führte ihm den Haushalt. Aber wir trafen es schlecht. Das Geschäft ging herunter. Vater und Sohn wanderten gemeinschaftlich aus, indem sie mich in der Obhut der Schwester ließen. Diese ging jeden Morgen frühzeitig fort, ließ mir etwas zu essen da und kehrte nicht vor der Dämmerstunde heim. Die Dachkammer, die wir bewohnten, hatte zwei kleine Fenster ganz oben hoch, so daß ich, selbst mit den Füßen auf dem Tische stehend, nicht mehr als den Himmel erblicken konnte. Darum blieb ich nicht gern allein. Oft überkamen mich Schauer von unbeschreiblicher Angst, und dann ging ich auf den Treppenflur, wo ich durch ein viereckiges Fenster eine lange Reihe von Dächern und Kirchtürmen sah und ganz

---

Über Segantini: Servaes, Wien 1901. — Über Fortuny: Yriarte, Paris 1885.

unten einen tiefen kleinen Hof. An diesem Fenster stand ich durch viele Monate lange Tage, und eine Zeitlang wartete ich immer auf den Vater, der mir gesagt hatte, er werde bald zurückkehren. Doch habe ich ihn niemals wiedergesehen. Eines Morgens, als ich stumpfsinnig zum Fenster hinaussah, ohne an irgend etwas zu denken, drang das Gespräch einiger Nachbarsweiber an mein Ohr. Sie schwatzten von einem, der als junger Mann zu Fuß von Mailand weggegangen und nach Frankreich gekommen war, wo er große Taten vollbrachte. Für mich war das eine Offenbarung. Man konnte also diesen Treppenflur verlassen, konnte weit hinauswandern, und die Idee, nach Frankreich zu gelangen, wollte mich nicht mehr verlassen. Endlich eines schönen Tages faßte ich meinen Entschluß. Ich ließ die Schwester fortgehen, dann stieg auch ich hinab, ging zum Bäcker, entnahm ihm auf Kredit ein halbes Pfund Brot und machte mich auf den Weg, wanderte darauf zu, mein Brot langsam aufknabbernd. Als es zu dunkeln begann, schreckte mich die Vorstellung der nahenden Nacht. Ich war müde, aber marschierte immer weiter. Schweres Gewölk breitete sich am Himmel aus, und ich schwankte zwischen der Furcht vor dem Dunkel und meiner Müdigkeit. Die Müdigkeit siegte. Erschöpft ließ ich mich am Straßenrande niederfallen. Was sich jetzt ereignete, weiß ich nicht mehr, aber als ich mich, nachdem ich lange geschlafen hatte, gerüttelt und hochgehoben fühlte, war ich von Wasser so durchnäßt, als sei ich aus einem Graben gefischt worden. Bauersleute standen vor mir und überschütteten mich mit Fragen, wer ich wäre, wohin ich ginge. Sie sagten mir, daß ich auf dieser Straße niemals nach Frankreich gelangen würde. Ich solle nur derweile mit ihnen nach Hause kommen, wo sie mich trocken reiben würden und wo ich ein warmes Bett fände. Am andern Tage beratschlagten sie dann, wie sie mich nach Hause zurückbrächten. Doch ich widersprach, und als sie meine Entschiedenheit bemerkten, sagten sie: Wir werden dich bei uns behalten, armes Waisenkind, aber wir sind nicht reich. Darum, wenn du hier bleiben willst, mußt du dich irgendwie nützlich machen. An jenem Tage wurde ich Schweinehirt. Ich zählte noch keine sieben Jahre."

Mit diesen Worten hat *Segantini* selbst die Geschichte seiner Kindheit erzählt. Und dieses Hirtenidyll war die Einleitung zu all den andern Prüfungen, die noch folgten. Eine Zeitlang ist er in Val Sugana bei einem Stiefbruder, der dort ein Wurstgeschäft hat. Dann fällt er wieder in Mailand seiner Schwester zur Last. Die hat sich verheiratet, hat eine Kneipe eröffnet, und hier wird der Junge als Schankbursche verwendet. Nicht lange; denn in den Büchern einer Mailänder Korrigendenanstalt für verwahrloste Knaben ist eingetragen: „Giovanni Segantini, aufgenommen am 9. Dezember 1870, entwichen

am 16. August, wiedereingeliefert am 1. September 1871, abgegangen 1873, beschäftigt in der Schuhflickerabteilung.“ In dieser Anstalt ist auch Segantinis erstes „Kunstwerk“, ein Porträt des damaligen Kronprinzen Humbert, das er nach einem Holzschnitt mit Kohle auf die



Segantini, Schafschur.

Wand seiner Zelle kritzelte. Also wußte man wenigstens, wohin die Neigungen des widerspenstigen Buben gingen. Aus der Anstalt entlassen, ward er zu Tettamanzi, einem Anstreicher, in die Lehre gegeben: der erste Schritt auf dem Wege zum Künstlertum; denn Segantini trat, nachdem er Tettamanzi verlassen, als Schüler in die Ornamentklasse der Brera ein. Er wurde Zeichner in der anatomischen Klinik, ja er begann zu malen. Eines seiner ersten Bilder ist ein Porträt. Es stellt Beatrice, die hübsche Schwester eines Kunsttischlers Bugatti, dar, in Phantasiekostüm mit einem Falken auf der Hand. Die Falknerin ward seine Frau, und 1881 gründete das junge Paar in Pusiano am Comersee sein Heim. Hier lebten sie 5 Jahre in dörflicher Einfachheit, fern von der Großstadt. Doch dem Maler war es noch nicht einsam genug. Aus der Ebene, aus der Touristennatur hinweg strebte er höher in die freie Welt der Berge hinauf. In dem Graubündener Dorf Savognin ließ er 1886 sich nieder. Hier entstanden



Segantini, Trinkender Schafhirt.

jene Bilder, die auf den Ausstellungen von damals so seltsam wirkten: als wehe durch einen schwülen Saal plötzlich eiskalte Alpenluft, oder als trinke man aus einem klaren Gebirgsquell. Eine vollständige Wandlung in Segantinis Kunst vollzog sich. Anfangs war er ein geschickter Maler, der mit bravourhafter Sicherheit saftig üppige Farben mischte. Jetzt warf er alles beiseite, was er auf der Akademie gelernt



Segantini, Sein. St. Moritz.



Segantini, Vergehen. St. Moritz.

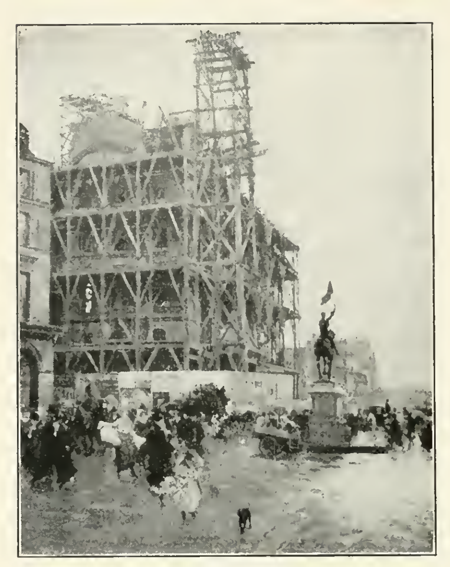
hatte, und fand in sich selbst den Ausdruck für sein Denken und Fühlen. Die dünne kalte Luft des Hochgebirges wie das Glitzern des Schnees, die flirrenden Sonnenstrahlen wie die würzige Feinheit des jungen Grüns, das dem steinigen Erdreich entsprießt — alles lernte er wiedergeben. In diese Natur setzte er den Menschen: nicht als Helden novellistischer Episoden, sondern als Produkt des Bodens, auf dem er lebt, den Menschen, wie er ringt mit der Natur und in ihr aufgeht. Und immer höher zog es ihn hinauf. Immer mehr näherte er sich jenen

erhabenen Regionen, wo das Leben abstirbt, wo die Natur in Elementarlauten redet, wo alles ins Übermenschliche, Heroische geht. In Maloja im Engadin, dicht bei dem Sils-Maria Nietzsches hat er seit 1894 gelebt. „Die großen Akkorde der Natur“, so hat er selbst den ersten Eindruck geschildert, „sind hier am lautesten hörbar. Die felsigen Joche und die ewigen Gletscher verschmelzen mit dem zarten Grün der Triften und dem tiefen Grün der Fichtenwälder. Der blaue Himmel spiegelt sich in kleinen Seen, die noch hundertmal blauer als der Himmel sind. Die Wiesen sind allerwärts von kristallnen Wasseradern durchzogen, die in den Felsrissen talwärts rinnen. Überall Alpenrosen und alles voller Harmonie: vom Murmeln der Quellen bis zum Läuten der Herden, ja bis zum Summen der Bienen.“ Von der



Segantini, Werden. St. Moritz.

grandiosen Schönheit dieser Hochgebirgswelt sollte das Alpenpanorama erzählen, das er für die Pariser Weltausstellung 1900 plante. „Ich bin 40 Jahre alt, glaube alle Dinge dieser Erde als Maler studiert und ihre Werte begriffen zu haben. Jetzt, hoffe ich, kann mein Geist sich sammeln, um sich der höchsten Schönheit zu nähern und in Freiheit dasjenige zu schaffen, was mir der Genius eingibt.“ Doch das Schicksal hatte es nicht gewollt. Das große Triptychon „Die Natur, das Leben, der Tod“ blieb sein letztes Werk. Am 18. September 1899 stieg er, von Mario, seinem jüngsten Sohn, und von Baba, dem blonden Bauernmädchen, begleitet, das ihm für so viele Bilder Modell saß, hinauf auf den Schafberg, wo 2700 Meter über dem Meeresspiegel jene einsame Hütte steht, die er auf dem Bilde „Der Tod“ gemalt hat. Und da nahm der Tod selber ihm den Pinsel aus der Hand. Schlechtes Wasser, in der Erhitzung getrunken, rief eine Bauchfellentzündung hervor, der er nach 10 Tagen qualvollen Leidens erlag. An einem Sonntag, den



Giuseppe de Nittis, La Place des Pyramides. Paris, Luxembourg.

1. Oktober nachmittags wurde er auf dem kleinen Friedhof von Maloja begraben. Das ist in flüchtigen Strichen skizziert das Leben Giovanni Segantinis.

Heute ist nun die Bewunderung für Segantini nicht mehr ganz so lebhaft wie früher. Man glaubt erstens zu fühlen, daß der Tod ihn rechtzeitig abberief. Denn manche von seinen späten Werken, wie Die Liebesgöttin, Die bösen Mütter und Die Quelle des Übels, waren recht mäßig. Das Poetische lag ihm nicht, und er wäre vielleicht, wenn er Gelegenheit gehabt hätte, auf diesem Wege weiterzugehen, ein schwacher Nachahmer des Burne-Jones geworden. Zweitens verhehlt man sich auch nicht, daß bei der Schätzung von Segantinis Alpenbildern das stoffliche Interesse wesentlich mitsprach. Es kommt einem Künstler immer zustatten, wenn er ein neues Stoffgebiet erschließt. So war es bei Meunier. Seine Skulpturen aus der Arbeiterwelt wurden zunächst gepriesen, weil das Thema so kühn war. Bei Segantini war es ähnlich. Man ließ sich ebensogern die alpinen Reize des Hochplateaus schildern, wie man früher aufgemerkt hatte, wenn Bellermann von den Urwäldern Südamerikas oder Oswald Achenbach von den Wundern der blauen Grotte erzählte. Erst später wurde bei beiden Meistern die Frage aufgeworfen, ob sie als künstlerische Gestalter zu den ganz Großen zählten. Und das mußte bei Segantini ebenso wie bei Meunier verneint werden. Der Vergleich mit Millet, den man früher zu machen liebte, trifft nicht ganz zu. Denn neben den Werken des großen Bauern von Barbizon, der die Kunst der Vereinfachung hatte, der immer großzügig und feierlich war, machen die Bilder



Boldini, Familienbildnis.

Segantinis doch einen mehr genrehaften, anekdotisch kleinlichen Eindruck. Auf jene Höhen, wo das Naturmotiv Substrat zum Ausdruck rein künstlerischer Gedanken wird, hat er sich nicht erhoben. Trotzdem lebt er als eine ernste, achtunggebietende Erscheinung fort. Denn die Natur des Hochgebirges hat eben eine urweltliche, stilvoll erhabene Größe. Der Himmel spannt sich wie eine stählerne Kuppel über stahlblaue kristallklare Seen und hellgrüne fröstelnde Wiesen. Das junge Laub zittert und friert in der eisig kalten, flimmernden Luft. Es leuchten die Gletscher, es glitzert der Schnee. Und da Segantini in phrasenloser Sachlichkeit mit Farben umkleidete, was er sah, ist gleichsam ohne seine Mitwirkung auch in seine Bilder ein gewisser urweltlich heroischer Hauch gekommen.



Boldini, Bildnis der Madame N.

Sonst sind ein paar Meister zu nennen, die, aus Italien stammend, dem Pariser Schaffen mit Talent sich einfügten. *Guiseppe de Nittis,* bei Neapel geboren und 1884 in Paris verstorben, ist besonders durch feine Darstellungen aus dem Pariser Straßenleben bekannt. Ein Stück der Boulevards, die Place de la Concorde, das Bois de Boulogne, die Champs Elysées bald am Tage mit den blühenden Bäumen, den bunten Blumenbeeten, rauschenden Springbrunnen und vornehmen Karossen, die über das Asphaltpflaster gleiten, bald am Abend, wenn die Laternen blendend durch die Baumreihen schimmern, waren seine gewöhnlichen Themen. Und so fein er die luministischen Stimmungen wiedergibt, so reizvoll sind die Figürchen, die seine Bilder beleben: Damen in eleganten Toiletten, zierliche Backfische, Herren, die plaudernd an einem Zeitungskiosk lehnen. „De Nittis“, schrieb 1876 Claretie, „malt uns das moderne Pariser Leben, wie der Abbé Galiani, der geistreiche Italiener, das Französische sprach, das heißt besser als wir.“ *Giovanni Boldini,* 1844 in Ferrara geboren und noch jetzt in Paris tätig, hat namentlich durch seine Damen- und Kinderbildnisse Erfolg gehabt, die oft äußerlichem Schickismus bedenklich sich näherten, oft aber tatsächlich durch Witz und Verve verblüfften.

Doch Italien selbst? Venedig hatte einen tüchtigen Maler in dem frühverstorbenen *Favretto,* der in seinen Bildern von der künstlerisch so anmutigen Zeit erzählte, als die Königin der Adria ihr Rokoko feierte. In Neapel war bis zum Beginn des neuen Jahrhunderts *Domenico Morelli* tätig, der in sehr witziger Weise biblische Themen in orientalische Genrebilder verwandelte, und noch heute arbeitet dort *Paolo Michetti,* der in allen seinen Werken durch eine erstaunliche Bravour frappiert.

Freilich, über diese äußerliche Bravour kommen die modernen Italiener selten hinaus. Ihre Kunst ist in der Hauptsache nur gefällige Marchandise, die sich dem Geschmack des wohlsituierten, Ita-



Favretto, Ein lästiger Dritter.

lien bereisenden Publikums anpaßt. Bis vor kurzem herrschte das komische Genre. Braune Maronibuben und rote Kardinäle, junge Wäscherinnen, die vornübergebeugt ihre Waden zeigten, Renaissancelords in Wallensteinstiefeln und seidenumrauschte Renaissancedamen bildeten das eiserne Inventar der Werke. Später modernisierte man dann dieses altmodisch gewordene Kleid. Statt Schwänke zu erzählen, Melodramen aufzuführen oder in landschaftlichen Veduten die im Baedeker verzeichneten Punkte festzuhalten, malt man impressionistisch und symbolistisch, kann die Melodien der modernen Kunst mit jongleurhafter Fingerfertigkeit spielen. Zitternde Mondstrahlen huschen, wie bei Cazin, über nächtliche Fluren. Rotbeschirmte Lampen hüllen, wie bei Besnard, stille Zimmer in mildes träumerisches Licht. Damen sitzen, wie bei Duez, auf Terrassen oder schreiten, wie bei den englischen Präraffaeliten, sinnend an duftenden Lilienfeldern vorbei.



Domenico Morelli,
Die Versuchung des hl. Antonius.

Triptychen sollen, wie bei Cottet und Kalckreuth, sakral-feierliche Wirkungen vermitteln. Technisch ist alles gut, alles unglaublich gekonnt, von einer blendenden Sicherheit ohnegleichen. Wenn nur eine Seele hinter der niedlichen Maske steckte! Wenn hinter der gefallsüchtigen Politur eine ehrlich echte Empfindung lebte! Kein Stück Natur wird in seiner Einfachheit und Größe gegeben. Alles wird hergerichtet, in würziger Sauce serviert, in das Parfümierte, Operettenhafte umgesetzt. Man malt Bauernbilder, doch nicht im herben Stil Millets, sondern im verzuckerten Bretons, malt „intime“ Landschaften, doch die

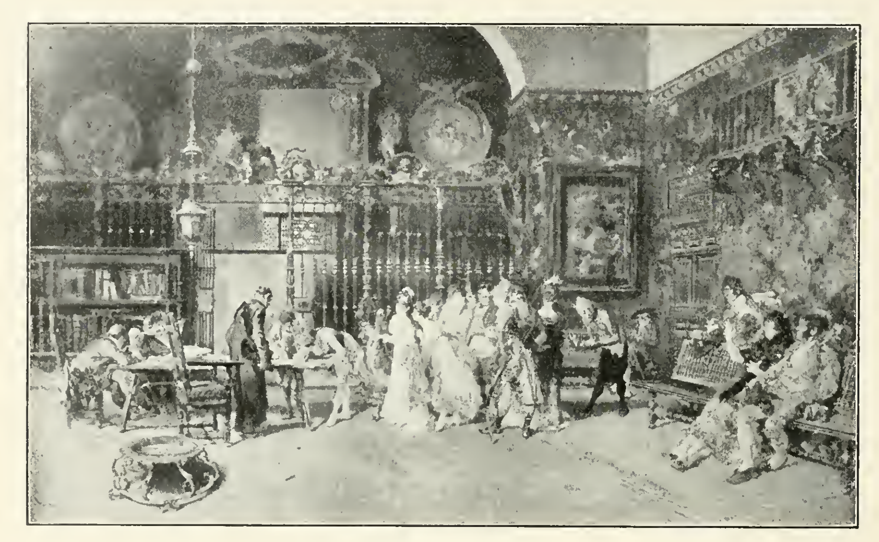


Paolo Michetti, Jorios Tochter. Berlin.

Sonnenstrahlen müssen lächeln und schmollen. Ohne bengalisches Feuerwerk, ohne billige Meyerbeer-Effekte geht es nicht ab. So wäre es zwecklos, die Namen der Autoren zu verzeichnen, nach Unterscheidungsmerkmalen zwischen den Vertretern der lombardischen und venezianischen, der emilianischen und toskanischen, der römischen und neapolitanischen Gruppe zu suchen. *Ciardi* ist ein bestechender Virtuos, und doch bleibt alles Klischee. *Bezzi* malt Meerstimmungen wie ein Drehorgelmann, der zeitlebens die nämlichen Lieder ableiert. *Tito* wiederholt das Bild, das ihm in der Jugend Erfolg gebracht, in immer routinierteren Varianten. So viel produziert wird, es gibt keine Maler, die der Kunst dienen, nur solche, die der Kunst sich bedienen, um Verkaufsware herzustellen.

* * *

Ebenso ausgebrannt wie Italien ist Spanien. Es hat im 17. Jahrhundert sein entscheidendes Wort gesagt. Es hat dann das Glück gehabt, um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts noch einen Künstler, Francisco Goya, sein eigen zu nennen, der mehr als jeder andere das Recht hat, als Ahnherr der modernen Malerei gefeiert zu werden. Hiermit ist offenbar die Kraft des Landes erschöpft. Das Museo de arte moderno in Madrid zeigt in ganz erschrecklicher Weise, wie steril auf künstlerischem Gebiete dieses einst so stolze Spanien jetzt ist. Nichts Eigenartiges sieht man. Man sieht nur schwache Reflexe jener



Fortuny, La Vicaria.

Kunst, die in den andern Ländern Europas blühte. Erst herrschte wie allerwärts ein öder Klassizismus: griechische Nasen, Fechtlehrerstellungen, edler Faltenwurf — schale Wiederholung Davidscher Regeln. Dann wuchs ein Ableger deutschen Nazarenertums in Spanien zu einem welken Bäumchen auf. Statt der spanischen Künstlernamen könnten auf den Bildern auch die Namen Overbeck, Veit oder Schadow stehen. Gleichzeitig trieb die italienische Reiseromantik ihre Blüten. Mädchen von Trastevere, unglaublich hart gemalt, lassen, wie bei Léopold Robert, sich von Sonnenstrahlen umspielen. Schließlich setzte die koloristische Bewegung ein. *Fortuny,* der Hexenmeister, trat auf, so ziemlich der einzige nach Goya, der es zu internationalem Ruhme brachte. Und Fortuny war ja tatsächlich ein Pinseljongleur sondergleichen. Mit der delikaten Sorgfalt Meissoniers, von dem er 1866

während seines Pariser Aufenthaltes die entscheidenden Anregungen erhalten hatte, verband er etwas Flimmerndes, Flackerndes, Prickelndes, das die sauber korrekten Werke des Franzosen nicht haben. Gleich in seinem ersten Bildchen — Rokokoherren, die in einem reichen Interieur Kupferstiche betrachten — waren die japanischen Waffen, Renaissancetruhen und vergoldeten holzgeschnitzten Rahmen mit wundervoller Verve gemalt. In dem Bild „La Vicaria" — der Hochzeit eines alten Elegant mit einem schönen armen Mädchen — schien die ganze zuckende, sprühende Welt des Rokoko wieder aufzuleben. Das Atelier,



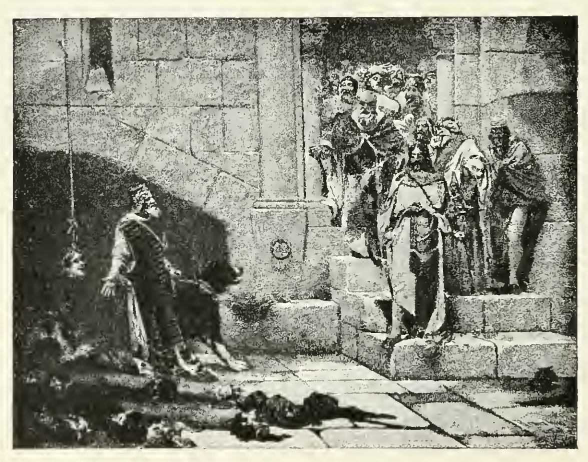
Fortuny, Die Prüfung des Modells.
Nach einem Stich von Champollion aus dem Kunstantiquariat Amsler & Ruthardt, Berlin.

das er in Rom sich einrichtete, war ein Museum der feinsten Erzeugnisse morgen- und abendländischen Kunstgewerbes. Orientalische Teppiche, schwere Seidenstoffe, japanische Vasen, maurische Waffen, alte Gläser aus Murano — alles was glänzt und schimmert, suchte und sammelte er. Und diese Welt, in der er lebte, war auch der Inhalt seiner Kunst. Venezianische Lüster, Marmor- und Porphyrsäulen, Elfenbein- und Bronzegruppen bilden die Umgebung in dem erstaunlichen Bild „Die Prüfung des Modells". In tausend Farben schillern die Gewänder. Der Marmor spiegelt die verschiedenen Farben der Stoffe wider. In dem Bilde „Die Theaterprobe" leistete er sein Höchstes in raketenhafter glitzernder Malerei. Als Akrobat der Palette hat er wenige seinesgleichen.

Nach dem Tode Fortunys teilte sich dann die spanische Malerei in zwei Ströme. Man sieht im Museo de arte moderno all jene riesigen Historien wieder, die vor 20 Jahren ihre Runde durch die Ausstellungen Europas machten: *Pradilla*s Wahnsinnige Johanna und *Car-*



Pradilla, Johanna die Wahnsinnige am Sarge ihres Gatten.
Madrid, Museo de arte moderno.



Casado, Die Glocken von Huesca.
Nach einem Holzschnitt.

*bonero*s Bekehrung des Herzogs von Gandia, *Casado*s Glocken von Huesca, *Vera*s Letzten Tag von Numantia und *Cubell*s Ines de Castro, Särge werden geöffnet, aufrührerische Vasallen müssen dem Leichnam ihrer Königin huldigen, besiegte Helden stoßen sich den Dolch in die Brust. Juden werden vertrieben und Ketzer vom Großinquisitor

verflucht; Seneca stirbt und Nero steht an der Leiche der Agrippina. Nur Mord und Totschlag, Gift und Strang, Blut und Verwesung. Der arme spanische Staat verwendet viel Geld auf die Pflege dieser „großen Geschichtsmalerei“. Sie soll, wie im Vorwort des Madrider Kataloges gesagt wird, „edle Tugenden wecken, die Erinnerung an die Großtaten der Vergangenheit wach halten“. Aber die Bilder erzählen nur dasselbe im selben Stil, der in den 50er Jahren Pariser Atelier-Jargon war. Delaroche ist dadurch nicht besser geworden, daß man ihn moderner frisierte.



Zuloaga, La rue de l'amour.

Neben diesen Riesenbildern hängt die Kleinware. Guitarreros spielen und Majas tanzen, Stierkämpfer verneigen sich und schöne Mädchen beten. Namentlich Pradilla, der Historienmaler, hat solche Dinge mit stupendem Talent gemalt. Doch selbst bei ihm muß man daran erinnern, daß ein Unterschied zwischen einem Kunststück und einem Kunstwerk besteht. Und was die übrigen anlangt, so tun sie im Grunde nichts anderes, als daß sie die perlig kaleidoskopische Malerei Fortunys vom Rokoko mehr oder weniger geschickt auf Szenen aus dem modernen Leben projizieren.



Zuloaga, La rue des passions.

Spanien bedeutet in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts eine Wüste. An der Richtigkeit dieses Satzes kann selbst die Tatsache nichts ändern, daß neuerdings zwei


Zuloaga, Tänzerinnen.

Spanier viel von sich reden machten. Der eine ist *Zuloaga.* Er wurde, als er auftrat, als neuer Goya begrüßt. Die Welt der Toreros und Majas, der Truhanes und der Hexen — alles, woran man denkt, wenn von der Lokalfarbe der spanischen Halbinsel gesprochen wird, schien in den Werken dieses Naturburschen, der erst Stierkämpfer gewesen war, eine imposante Auferstehung zu feiern. Man bewunderte den breiten kühnen Strich, mit dem er seine Bilder herunterfegte, bewunderte, daß er nichts Fremdes, Kosmopolitisches in diese abgeschlossene Welt hineintrug, fand sie sehr stilvoll, die brutale Wahrheitsliebe, mit der er die rotgeschminkten Wangen und schwarzgefärbten Brauen seiner Dirnen, den grellfarbig barbarischen Flitter ihrer Kostüme malte. Doch auch hierbei hatte man, wie so oft, sich vom Stofflichen blenden lassen, hatte, mit dem Ethnographischen beschäftigt, die Frage nach dem Artistischen nicht gestellt. Und was diese künstlerischen Qualitäten anlangt, so waren sie im Grunde recht klobig. Man kann in einer Zeit, wo die kosmopolitische Geste mehr und mehr die nationale ablöst, sich dadurch, daß man den wilden Mann spielt, leicht in den Besitz einer persönlichen Note setzen. Goya hat in Zuloaga wohl einen faustkräftigen Nachahmer, doch keineswegs einen Fortsetzer gefunden. So robust Zuloaga zu sein scheint, so raffiniert ist *Hermen Anglada.*


Hermen Anglada, Der weiße Pfau.


Hermen Anglada, Zigeunertanz.

Wer sich am Gesunden den Magen verdorben hat und auf ungewohnte Genüsse Jagd macht, kann sie bei diesem Spanier finden, der blasse Frauen in verrückter Toilette und sinnlich schwüle Landschaften zu gleißenden Farbenpotpourris zusammenstellt. Doch andererseits kann man sich nicht darüber täuschen, daß etwas Blutleeres, greisenhaft Saftloses in Werken liegt, die nur noch mit den seltensten Nuancen ein gourmethaftes Spiel treiben. Die Kraft, wirklich Neues, eine lebensfähige, gesunde Kunst zu erzeugen, scheint keiner dieser Spanier mehr zu haben, und wenn Frankreich nicht wäre, könnte man überhaupt von einer Decadence der lateinischen Rassen sprechen. Während bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts die Romanen das Gewichtigste sagten, hat sich im Laufe des 19. — immer abgesehen von Frankreich, das für die Gegenwart das ist, was für die antike Welt Hellas bedeutete — die Wagschale stark zugunsten der Germanen gesenkt.

Belgien und Holland.

Der Zusammenhang Belgiens mit Frankreich war während des 19. Jahrhunderts ein ganz besonders enger. So ist die Geschichte der belgischen Malerei in ganz die nämlichen Kapitel wie die der französischen gegliedert. Das gleiche Stück wird aufgeführt, nur mit anderer, nicht ganz so erstklassiger Rollenbesetzung.

Navez, Bildnis Davids.

Zunächst war es folgenreich, daß Jacques-Louis David, der große Maler des Empire, der 1816 in den Tagen der Restauration wegen seines königsmörderischen Votums im Konvent Frankreich hatte verlassen müssen, das letzte Jahrzehnt seines Lebens in Brüssel verbrachte. Zahlreiche Werke des Meisters — darunter der Marat und das Porträt des Komponisten de Vienne — sind im Brüsseler Museum zu sehen. Und sie machten auf die Belgier von damals sehr großen Eindruck. Besonders *Navez* fesselt sowohl in seinen Bildnissen, wie in seinen Darstellungen aus der Antike durch die nämliche zeichnerische Schärfe und metallisch klingende Farbe, die man aus den Werken des großen Franzosen kennt.

Dann kam auch für Belgien die Zeit der Geschichtsmalerei, deren berühmtester Vertreter in Frankreich Delaroche war. Ja, eine Zeitlang schien es sogar, als ob in Belgien diese Historienmalerei wirklich

---

Muther, Die belgische Malerei, Berlin 1903. Hejmans, Die belgische Malerei im 19. Jahrhundert, Leipzig 1906. Camille Lemonnier, L'Ecole belge de peinture, Brüssel 1906. — Über Alfred Stevens: Camille Lemonnier, Brüssel 1906. — Über Meunier: Scheffler, Berlin 1904. — Über Evenepoel: Paul Lambotte, Brüssel 1907. — Über Laermans: Gustave van Zype, Brüssel 1907. — Über Khnopff: L. Dumont-Wilden, Brüssel 1907. — Marius, Die holländische Malerei im 19. Jahrhundert, Berlin 1906. — Über Israels: Jan Veth, Amsterdam 1904. — Über van Gogh: Seine Briefe, Berlin 1906.

einem nationalen Bedürfnis entspräche. Denn Belgien war ja 1830 ein selbständiger Staat geworden. Ein solcher Staat brauchte eine Kunst, die in der nationalen Vergangenheit wurzelte. Er hatte die



Gustave Wappers, Der Bürgermeister van der Werff bei der Belagerung von Leiden. Utrecht, Museum.



Nicaise de Keyser, Die Sporenschlacht von Courtrai. Courtrai, Museum.

Pflicht, gleichsam seine Ahnengalerie anzulegen, Taten der altflämischen Geschichte feiern zu lassen. Und da der prangende Kolorismus der Werke, wenn auch nur sehr von weitem, an Rubens erinnerte, gab man sich dem Glauben hin, zusammen mit der Indépendance belge sei



Louis Gallait, Die Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmonts und Horns. Tournai, Museum.



Ed. de Biefve, Kompromiß des niederländischen Adels. Brüssel, Museum.

auch eine Renaissance der flämischen Kunst gekommen. Als 1830 *Gustave Wappers* mit seinem Bürgermeister van der Werff hervortrat, der „bei der Belagerung von Leyden 1576 der ausgehungerten Bürgerschaft seinen Körper zur Nahrung anbietet", wurde er als neuer Rubens begrüßt. Flämisch war der Stoff, flämisch die farbige Festfreude, flämisch das Schillern von Sammet und Seide. Eine ganze Reihe junger Leute schloß an Wappers sich an. *Nicaise de Keyser* erschien 1836 mit seiner „Sporenschlacht von Courtrai". *Henri Decaisne* vollendete seine „Belges illustres", die großen Toten des Landes zu idealer Versammlung vereinigt. *Louis Gallait* betrat die Bühne mit seiner „Abdankung Karls V.", einem Riesenbild, auf dem ein Hof-



Slingeneyer, Die Schlacht bei Lepanto. Brüssel, Museum.

staat großer Herren und Damen in Brokat und Sammet sich im Prachtsaal eines Königsschlosses bewegte. *Edouard de Bièfve* malte das „Kompromiß der Edlen", die Unterzeichnung des Bundes, den der niederländische Adel 1566 zur Abwehr der Inquisition im Schlosse Cuylenburg schloß. *Ernest Slingeneyer* stellte sich 1848 mit seiner „Seeschlacht von Lepanto" den älteren Meistern würdig zur Seite. Jede Ausstellung machte einen neuen Namen bekannt. Rein nach der Quantität bemessen, ist damals in Belgien sehr viel geleistet worden. Wie aber ist die Qualität der Werke? Sind jemals Hoffnungen, die an einen scheinbaren Kunstaufschwung sich knüpften, schmählicher getäuscht worden? Nun, man vermag, wenn man heute durch das Musée moderne in Brüssel geht, an diesen Historienbildern weder etwas Nationales, noch überhaupt etwas Künstlerisches zu finden. Eine Allerweltskunst macht sich breit, die mit der Indépendance belge

absolut nichts, aber mit der Delaroche-Schule desto mehr gemein hat. All die empfindungsvollen Szenen aus der englischen und französischen Geschichte, die Wappers später malte, wurden vor ihm in Frankreich behandelt. Nicaise de Keyser unterscheidet sich in seinen geschichtlichen Sittenbildern von gleichzeitigen Franzosen wie Comte und Hesse nur dadurch, daß er das Leben *niederländischer* Künstler, des Memling und Rubens, nach Anekdoten durchsuchte. Gallait und Bièfve waren überhaupt nur schlechte Nachahmer. Obwohl sie die größten Momente der niederländischen Geschichte darstellten, hatten sie nichts dafür übrig als die Sessel und Portieren, die Gewänder und Posen, die sie von Delaroche borgten. Ihre ganze Kunst war, wie die des Franzosen, eine effektvolle Theatervorstellung mit schönen Kostümen und schlechten Schauspielern. Wie ein Treppenwitz der Kunstgeschichte wirkt es, daß gerade diese aufgetakelten Nichtigkeiten, als sie 1842 in Deutschland ausgestellt wurden, eine ästhetische Revolution hervorriefen, daß gerade zu diesen Götzen eine ganze deutsche Künstlergeneration betete.

Und selbstverständlich wirkte diese Historienmalerei auch insofern verheerend, als nun überhaupt im Erzählen der Zweck von Bildern gesehen wurde. Wie die historischen Maschinen die Tragödien der Weltgeschichte schilderten, sollten die Genrebilder Tragikomödien aus dem Kleinleben vorführen. Also konnten sich die Genremaler nicht begnügen, schlichte Ausschnitte aus der Wirklichkeit darzustellen. Sie machten auf die albernsten Dinge Jagd, spielten den Clown des Publikums, sahen ihr Ziel erreicht, wenn der Inhalt ihrer Werke ein Lächeln des Ausstellungsbesuchers auslöste. Und derartige Komödien so zu malen, daß sie echt wirken, gelingt naturgemäß immer nur den wenigen, die zur Familie William Hogarths zählen. Die Belgier haben sich über das Niveau des mühsam gestellten lebenden Bildes nicht erhoben. Wie die Historienmaler eine Menschheit auftreten ließen, die das Bewußtsein ihres Exterieurs mit sich herumtrug, sich vor dem Spiegel drapierte und jede Bewegung künstlich einstudierte, gaben auch die Genremaler nur die Grimasse, den theatralisch schlecht verdeutlichten, nicht den in seiner Unbefangenheit erhaschten Ausdruck des Lebens. Man sieht bei *Madou* lediglich kleine Volkspossen von durchaus nicht überwältigender Komik. Grenadiere, die mit Dienstmädchen schäkern, alte Marquis, die mit gezierter Grandezza den Tabak aus ihrer Dose nehmen, Jungen, die an der ersten Pfeife krank werden, Wirtshauspolitiker, die über einen Leitartikel debattieren, Betrunkene, die am Tisch eingeschlafen sind und durch ihr Schnarchen die anderen Kneipgäste belustigen — sind einige Proben seines reichen Repertoires. *Adolf Dillens,* nicht ganz so burlesk, malte

schüchterne Freier, die ihrer Angebeteten Blumensträuße bringen, junge Mädchen, die ein Liebesgeständnis anhören und dabei verlegen die Schürze streichen, Windstöße, die würdigen Herren den Regenschirm umstülpen, verliebte Schuster, die ihren Besucherinnen ein wenig zu hoch über dem Knöchel Maß nehmen. Also ganz das nämliche, was in den deutschen Familienblättern der 40er Jahre verzapft wurde. Die Kunst war ein Kasperletheater, auf dem komische Marionetten hüpften, ein Lesebuch, an dessen drolligen Geschichten sich große Kinder freuten.



Madou, Der zerbrochene Krug.

Neben diesen Humoristen standen die Philanthropen, neben den Vertretern eines gutmütig lächelnden Optimismus die Ankläger, die mit blutigem Finger auf das Grausige des Lebens hinwiesen. Besonders der merkwürdige *Antoine Wiertz* polterte wie ein in die Malerei verschlagener Tolstoj gegen alles, worin er einen Schandfleck der modernen Kultur zu sehen glaubte. Eine kuriose Sehenswürdigkeit, dieses Musée Wiertz in Brüssel. Wer Freude daran hat, den Philippiken eines Humanitätsapostels zuzuhören, wird die Bilder mit vielem Interesse betrachten; und wer gern in einem Panoptikum weilt, kommt gleichfalls auf seine Rechnung. Wiertz spricht von allerlei, worüber in Kongressen diskutiert werden könnte. In den Bildern „Eine Szene aus



Wiertz, Eine Szene aus der Unterwelt. Brüssel, Musée Wiertz.



Wiertz, Die Romanleserin. Brüssel, Musée Wiertz.

der Unterwelt“ und „Die letzte Kanone“ eifert er als Vorgänger der Bertha von Suttner gegen die Greuel des Krieges. In dem Bilde „Gedanken und Visionen eines abgeschlagenen Kopfes“ wird die Todesstrafe als eine barbarische, gesitteter Völker unwürdige Einrichtung gebrandmarkt. In dem Bilde „Der Scheintote“ empfiehlt er die Leichenverbrennung. In der großen Leinwand „Hunger, Wahnsinn und Verbrechen“ wird die Frage vom Mutterschutz, in der daneben hängenden, die er „Das verbrannte Kind“ betitelt, die Frage der Kleinkinder-Bewahranstalten erörtert. In dem Bilde „Die Romanleserin“ wird von dem verderblichen Einfluß gesprochen, den die Lektüre schlechter Bücher auf die Phantasie junger Mädchen ausüben kann. Kurz, er ist unerschöpflich in Leitartikeln. Schade nur, daß der Stil, in dem er sie schreibt, kein sehr gebildeter ist. Er hat einmal ein Stilleben mit einer Karotte und einer Zwiebel gemalt, dem er die Unterschrift beifügte: „Von Herrn Geduldig nach 15 Malstunden angefertigt.“ Damit wollte er sagen, daß zum Kopieren der Natur nur stumpfsinniger Fleiß gehöre, während vom Künstler verlangt werden müsse, daß er weltumstürzende, notabene literarische Gedanken ausspreche. Und diese Überschätzung des Gedankenhaften hat ihn, wie in Deutschland den Cornelius, zu einer Unterschätzung des Handwerklichen verleitet, wie sie in der Kunstgeschichte niemals da war. Nur eine Epoche, der das Gefühl für das Wesen der Kunst gänzlich verloren gegangen war, konnte ein solches Monstrum hervorbringen.

Das Geschichtenerzählen hatte die belgischen Maler ganz ihrem eigentlichen Beruf entfremdet. Sie mußten allmählich einsehen, daß es gar nicht ihres Amtes sei, zu belehren und zu philosophieren, zu belustigen und zu kämpfen. An die Stelle der interessanten schlecht gemalten Sujets mußten weniger inhaltreiche, aber besser gemalte Bilder treten. Auf die „Maler im Nebenamt“, die, mit der Einkleidung literarischer Ideen beschäftigt, für das rein Handwerkliche keine Zeit hatten, mußten die eigentlichen Maler folgen. Und zu einer solchen Verfeinerung des Geschmackes konnte man nur dadurch gelangen, daß man systematisch die großen Koloristen der Vergangenheit um Rat fragte. Wappers, Gallait und Bièfve hatten über ihre Barbarismen nur dadurch hinweggetäuscht, daß sie die Dissonanzen ihrer knallig unkultivierten Farben in Asphalt ertränkten. Jetzt suchte man in ernstem Studium die Geheimnisse des alten Kolorismus zu ergründen. Und als derjenige, der in Belgien diesen Kursus altmeisterlichen Malenlernens eröffnete, ist *Hendrik Leys* zu nennen.

Leys war im Beginne seiner Laufbahn als der wiedererstandene Terborch berühmt. Seine „Hochzeit im 17. Jahrhundert“ ist von einer altholländischen Tonschönheit, die man inmitten der koloristischen Un-

behilflichkeit von damals als überaus apart empfindet. Doch noch fast feiner als derartige Bilder, in denen er an die holländischen Kleinmeister des 17. Jahrhunderts sich anschloß, sind seine späteren, in denen er noch weiter in die Vergangenheit bis auf Dürer und Cranach, auf Dierick Bouts und Massys zurückging. Leys hat das 16. Jahrhundert mit seinen eckig-knorrigen Gestalten, seinen winkligen Gassen, ragenden Kirchen und alten malerischen Kneipen sehr glaubhaft heraufbeschworen. All jenes groteske Gesindel, das in Erinnerung kommt, wenn von der Zeit der Bauernkriege und der Wiedertäufer die Rede ist — Hinkende, Bucklige, Blöde, Henker, Pilger, Gaukler und Quacksalber, Sackpfeifer, Ablaßverkäufer und Wallfahrer; Narren, Landsknechte und Wegelagerer —, feiert in seinen Werken Auferstehung. Sie zeigen die alte Zeit, wie sie in unserer Vorstellung lebt. Man denkt an Luther und an die Wartburg, an Till Eulenspiegel, an Tante Marthe und Valentin. Aber nicht nur die Echtheit der Kulturschilderung, sondern das große archäologische Wissen des Meisters imponiert. Es ist auch erstaunlich, zu welch kraftvoll leuchtendem Kolorismus er sich als Schüler jener Alten erhob. Vor keiner Buntheit scheut er zurück. Schöngemusterte alte Teppiche breitet er wie die Eycks über die Treppen und Balustraden. In allen Farben schillern die Kostüme. Gleichwohl ist Zersplitterung vermieden. Die Bilder sind von jener wohltuenden Harmonie, die wir an gotischen Glasfenstern bewundern. Und selbst wenn man zugibt, daß er die Kunstgeschichte als solche nicht um neue Werte bereicherte, wäre es ungerecht, verkennen zu wollen, daß er für das 19. Jahrhundert sehr viel geleistet hat. In einer Zeit, als noch die schlecht kolorierte Anekdote vorherrschte, war es schon ein Fortschritt, daß ein Meister auftrat, der das Gewand der alten Klassiker mit so selbstverständlicher Sicherheit trug.



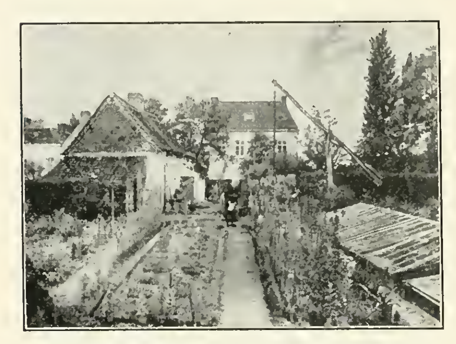
Hendrik Leys, Im Kreuzgang.

Auf diesem Wege schritten dann die Folgenden weiter. Noch heute gibt es ja in Brüssel ganze Stadtviertel, die wie ein Stück übrig-



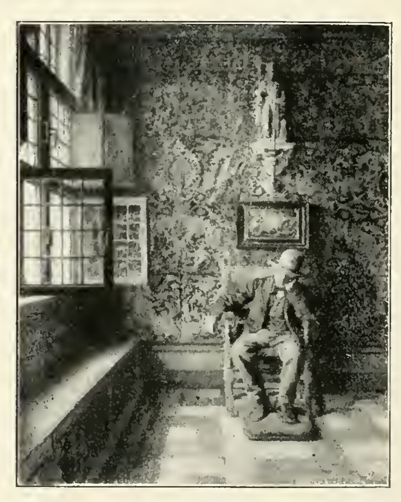
Henri de Braekeleer, Der Farbenreiber.

gebliebene Vergangenheit anmuten — Stadtviertel, wo keine Paläste und Mietskasernen, sondern nur hochgieblige schmale alte Häuser mit steilen Treppen und halbdunklen engen Zimmern sich erheben. In dieser stillen Welt siedelte *Henri de Braekeleer* sich an und fand, daß das Licht noch ganz ebenso wie in Pieter de Hoochs Tagen durch die kleinen Bleifenster rieselte. Die feinen Abstufungen dieses Lichts wiederzugeben, noch einmal die Probleme zu lösen, die Hooch sich gestellt hatte, war das Ziel seines Strebens. Und auch das Stille, Trauliche, Anheimelnde, das an de Hoochs Werken erfreut, wußte er über seine Bilder zu breiten. Théophile Gautier erzählt, als er im Pradomuseum vor die Meninas des Velazquez trat, seien



Henri de Braekeleer, Der Garten.

ihm die Worte entschlüpft: „Où est donc le tableau?“ Statt auf eine gemalte Leinwand, habe er geglaubt, auf ein Stück wirklichen Lebens zu schauen. Wenn Braekeleer etwa ein altes Zimmer mit dem Blick über rote Ziegeldächer oder einen Vorstadtgarten mit alten Mauern, Gießkannen und bunt durcheinander gemischten Blumen malt, hat man eine ähnliche Empfindung. Die Sonne leuchtet. Die Luft vibriert. Die Perspektive ist so meisterhaft, daß das Auge glaubt, weite, weite Räume zu durchmessen. Und diese erstaunlichen Effekte sind erzielt, ohne daß



Henri de Braekeleer, Saal im Antwerpener Brauerhaus.


Charles de Groux, Am Totenbett. Brüssel.

sie im geringsten wie beabsichtigte Kunststücke wirken. Braekeleer steht auf einer Höhe, wo eine stupende Technik wieder zur Schlichtheit wird. Manche seiner Arbeiten sind in der Art, wie sie Natureindrücke restlos in Kunst transponieren, von einer absoluten, nicht zu überbietenden Schönheit.

Wichtig wurde dann weiter, daß in den nächsten Jahren auch ein großer Moderner, der inmitten seiner Zeit wie ein Nachkomme der gewaltigen Ouvriers der Vergangenheit dasteht, in den Gesichtskreis der belgischen Maler eintrat. Gustave Courbet hat in Belgien sehr häufig ausgestellt und Belgien stets als das Vaterland seines Ruhmes betrachtet. Schon 1852 sah man in Brüssel die Steinklopfer. 1861 und 1868 waren Ausstellungen in Antwerpen und Gent. Zu mehreren dieser Ausstellungen erschien er persönlich und hielt in seiner handfesten Art Reden über die Aufgaben der Kunst. Da er in seiner ganzen Freude am Derben, Saftigen, Kraftstrotzenden dem Geschmack eines Volkes entgegenkam, das einst einen Jordaens gehabt hatte, wurden Werke von ihm — Landschaften, Die spanische Tänzerin, das Porträt von Alfred Stevens — für die Brüsseler Galerie schon zu einer Zeit erworben, als die Pariser Museen noch nichts von Courbet besaßen. So wurde er für die belgische Generation von 1860 dasselbe, was für die von 1800 David gewesen war. Er zeugte in Belgien ein Geschlecht tüchtiger Arbeiter, die in breitem kühnen Strich, in schönem tiefen Ton ihre großen Bilder herunterfegten.


Charles de Groux, Viaticum.

Charles de Groux besonders ist als das belgische Gegenstück zu Courbet zu nennen. Gewiß, in den Stoffen, die er bearbeitete, ist er von dem Franzosen sehr verschieden. Courbet, behäbig und jovial, sah auch im Leben das Gesunde, kraftvoll Behäbige. De Groux, arm, malte nur die Leiden der Armen. Es scheint keine Sonne in seiner



Louis Dubois, Dame mit Bernsteinhalsband.

Kunst. Alles ist trüb und düster. Aus halbverhungerten, verlotterten Gestalten, vergrämten, in langem Elend vertierten Wesen setzt seine Welt sich zusammen. Obdachlose, halberfroren, ziehen an der Straßenecke die Schnapsflasche aus der Tasche oder streichen scheu, um sich zu wärmen, um das Kohlenbecken eines Krämers herum. Verkommene Strolche hocken in rauchigen Kneipen beim Branntwein, Weiber flicken die zerrissenen Kleider ihres Mannes oder beten am Krankenbett ihres Kindes. Doch so sehr er in seinen Stoffen sich von Courbet trennt, so sehr ähnelt er ihm als Maler. Es spricht ein Künstler, der alle Hilfsmittel der guten Malerei beherrscht. Alle seine Bilder sind von einem wunderbaren tiefen und schönen Ton. Gleichzeitig weiß er durch die Linienführung — man betrachte beispielsweise das im Brüsseler Museum bewahrte „Tischgebet" — oft eine ganz feierliche monumentale Wirkung zu erzielen.



Louis Dubois, Teichlandschaft.

Courbets saftstrotzende Gesundheit, seine fette Behäbigkeit ging auf *Louis Dubois* über. Er malte wie Courbet Weiber, deren volle Busen über dem Korsett herausquellen; er liebte wie Courbet das Fell der Rehe und Hasen, den schillernden Glanz der Fische, das Leuchten saftiger Früchte. *Jan Stobbaerts* führt mit Vorliebe in Viehställe. Dicke weiß und schwarz gefleckte Kühe mit vollen Eutern stehen kauend am Troge. Dralle fette Schweine wälzen sich auf grünlichem Stroh. *Joseph Stevens* malte in ähnlichem Sinne seine großen, tonig



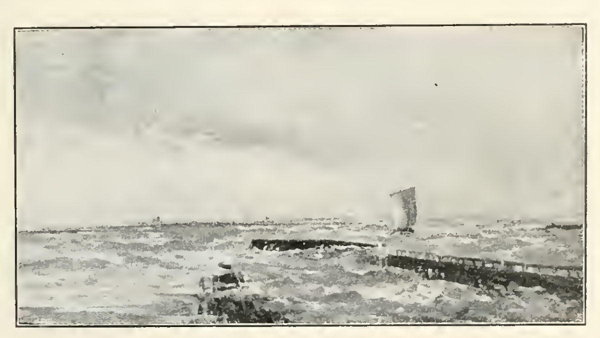
Stobbaerts, In der Küche.

so schönen Hundebilder, *Artan,* ungleichwertig, steht in mancher seiner Marinen doch an Einfachheit und Großzügigkeit der Mache Courbet sehr nahe. Kurz, eine kräftige Generation belgischer Maler, die Generation derer, die das Bauern- und Straßenleben, das Land und das Meer, Schmutz und Behäbigkeit — alles, was Farbe, Kraft und saftiges Leben hat, mit robuster Urwüchsigkeit malten, führt ihren Stammbaum auf den Meister von Ornans, diesen Titanen des Pinsels zurück.



Joseph Stevens, Hund und Fliege.
Brüssel, Sammlung Marlière.

Alfred Stevens, der aus dieser kraftvollen Malerei mehr ins Feine, Bijouhafte überlenkte, hat wohl seine entscheidenden Eindrücke ebenfalls durch Bilder von Courbet, wie die Demoiselles au bord de la Seine, erhalten. Courbet, der sonst so bäurische Meister,



Artan, Bei Vlissingen.

hatte in diesem Bild von 1857 die Frühlingstoilette der im Grünen lagernden Grisetten sehr elegant gemalt. Und Stevens, der zur nämlichen Zeit nach Paris gekommen war, ging dann vom Demimondänen zum Mondänen über. Die Pariserin war für ihn ein nicht auszuschöpfender Born von Schönheit. Im Hauskleid, im Besuchs- und Promenadenkleid, am Meeresstrand, im Theater, beim Kostümfest malte er sie. Eine Welt exquisiter Dinge — schillernde Stoffe, japanische Lackarbeiten, Bronzen und Sevresvasen — ist rings um die Figürchen gebreitet. Und alle diese Dinge weiß er auf sehr vornehme Harmonien zu stimmen. Velazquez war ja

gerade damals gelegentlich seines 200. Todestages aktuell geworden. Und man denkt tatsächlich an den spanischen Meister, wenn man dieses zarte Rosa und matte Grau, dieses feine Hellblau und kühle Zitronengelb sieht. Stevens hat die Mode der Eugenien-Zeit ebenso hübsch, wie einst Pater die der Pompadour-Zeit, gemalt. Und für uns in Deutschland hat er noch insofern ein besonderes Interesse, als durch ihn Albert Keller zu seinen aparten Bildchen aus dem Highlife angeregt wurde.



Alfred Stevens,
Die japanische Maske.



Alfred Stevens,
Das Modell.

Hiermit war der Kursus des altmeisterlichen Kolorismus absolviert. Die Primitiven, die alten Holländer, auch Velazquez hatten ihre feinsten Geheimnisse enthüllt. So kam auch in Belgien jetzt das Problem in Fluß, das vorher in Frankreich die Geister beschäftigte. Es ward darauf hingewiesen, auf den Amateurgeschmack, auf das historische Farbenempfinden müsse das selbständige Natursehen folgen, aus dem Museum müsse man in die Natur hinaus, müsse versuchen, sie in ihrer ganzen Frische, im ganzen Reiz ihres Luftlebens wiederzugeben. Und



Alfred Stevens, Der Besuch.

auch in Belgien waren es die Landschafter, die diesen Schritt zuerst taten.

Schon *Théodore Fourmois* hatte sehr kraftvolle Bilder im Sinne Théodore Rousseaus gemalt. *Hippolyte Boulenger* ging dann vom Zeichnerischen mehr zum Atmosphärischen über. Er vergrub sich im Wald von Tervueren, beobachtete zu jeder Stunde die Sonnenstrahlen,



Boulenger, Landschaft.

die durch das Geäst der Buchen rieselten, in zitternden Flecken auf saftig grünen Wiesen, auf grauem Sandboden spielten, malte die Wanderwolken, die in majestätischer Ruhe das Firmament durchziehen, den Wind, der in den Kronen alter Bäume ächzt. Anfangs waren seine Bilder ein wenig öldruckmäßig, zuweilen auch saucig und trüb. Doch später gelang es ihm, die duftige Frische des Natureindrucks wirklich zu haschen. Das Licht spielt auf dem Boden, die Luft vibriert, die Blätter säuseln im Winde. Obwohl er sehr früh — im Alter von 37 Jahren — starb, hinterließ er in der belgischen Malerei doch unvergeßliche Spuren. Der Wald von Tervueren, dessen malerische Schönheit er entdeckt hatte, wurde seitdem für die belgischen Landschafter dasselbe, was für die französischen der von Fontainebleau war. *Théodore Baron, Joseph Heymans* und der Tiermaler *Alfred Verwée* sind die Meister dieser Gruppe.



Joseph Heymans, Waldinneres.



Verwée, Der Zuchthengst.

Die ersten Figurenmaler, die im Sinne des Impressionismus arbeiteten, erhielten in Paris selbst ihre Anregung. Dort lebte *Félicien Rops,* der berühmte Radierer, der auch als Maler interessante an Manet anklingende Werke geschaffen hat. Dort lebte der geistvolle *Henri Evenepoel,* der sich ebenfalls in seinen Bildern ganz seltsam mit den Jugendwerken Manets berührt. Die posthume Entdeckung dieses frühverstorbenen Meisters war schon auf der Pariser Centennale von 1900 erfolgt, auf der man das schöne, jetzt im Museum von Gent bewahrte Bild des Spaniers vor dem Moulin rouge bewunderte. Dann trat er auf der belgischen Jahrhundertausstellung von 1905 machtvoll hervor, und im darauffolgenden Jahr erwarb sich die Berliner Sezession das Verdienst, daß sie seinen Nachlaß auch in Deutschland bekanntmachte. Man stelle sich vor: Henri Evenepoel wurde in Nizza 1872 geboren und starb in Paris 1900, hat also nur ein Alter von 28 Jahren erreicht. Sein Selbstporträt, jetzt im Brüsseler Museum, zeigt einen hochaufgeschossenen blonden jungen Menschen, der in hellrotem Lawntennisanzug auf der Wiese steht. Und dieser hochaufgeschossene junge Mensch schuf in der kurzen Zeitspanne, die ihm das Schicksal gewährte, eine Fülle von Werken, die fast an Manet heranreichen, wenn nicht an den Impressionisten Manet, so doch an den Manet, wie er vor 1870 war, in jener Zeit als er den Velazquez studierte. Evenepoel hat ganz das nämliche unbeschreibliche Hellblau, dasselbe Weiß, das gleiche silberne Braungrau, dasselbe ruhige tiefe Rot. Mag er Bildnisse oder Stilleben oder Szenen aus Cafés-concerts



Félicien Rops, Huldigung vor Pan.
Radierung.



Henri Evenepoel, Selbstbildnis.



Henri Evenepoel, Der Spanier in Paris. Gent.



Henri Evenepoel, Negertanz.



Henri Evenepoel, Das Café.

oder Zimmerecken mit Sofas und daraufliegender bunter Garderobe darstellen — es spricht aus allem ein Künstler, der mit feinster Gourmandise die Wollust der Malerei empfindet, den unsagbar sinnlichen Reiz, der darin liegt, schöne weiche Farben zu kneten und zu schmelzenden Akkorden zu verbinden. In spezifisch malerischem Sinne ist er als einer der Begabtesten unserer Zeit zu feiern.

Rops und später Evenepoel waren also die Verbindungsglieder zwischen Paris und Brüssel. Rops namentlich brachte seinen Landsleuten die erste Kunde von der Gärung, die sich seit dem Auftreten Manets vollzogen hatte. Und so begannen nun auch in Brüssel die Kämpfe des Impressionismus. Die Société

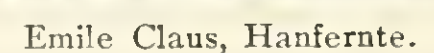
libre des Beaux-Arts, ein fortschrittlicher Künstlerverband, ward gegründet, dem im Laufe der Jahre fast alle talentvollen jungen Belgier beitraten. 1870 veranstaltete man die erste Ausstellung. 1871 begann die Zeitschrift „Art libre" zu erscheinen, in der die jungen Leute selbst mit der Feder ihre Ideen entwickelten: sie wollten ihren eigenen Eindrücken folgen, die Dinge malen, wie sie sie sähen. Manet und Monet hätten den Weg gewiesen, auf dem die belgische Malerei folgen müsse, wenn sie eine wahre, lebensvolle Kunst werden wolle.



Emile Wauters, Der Wahnsinn des Hugo van der Goes. Brüssel, Museum.

Freilich, wenn man heute nach 40 Jahren durch das Brüsseler Museum geht, versteht man eigentlich nicht, weshalb diese Kämpfe waren, warum all die weltumstürzenden Manifeste erlassen wurden. Denn allzusehr unterscheiden sich die neuen Bilder von den älteren kaum. Luft,





Emile Claus, Hanfernte.



Frans Courtens, Rückkehr von der Kirche.

Licht und bewegliches Leben sind die Kennzeichen der französischen, Saftigkeit und Ruhe noch heute die der belgischen Bilder. Und aus den Temperamentsunterschieden der beiden Völker wie aus den klimatischen Verschiedenheiten der beiden Länder erklärt sich dieser Unterschied zur Genüge. Der Fläme hat in seinem ganzen Wesen etwas Behäbiges, in seinen Bewegungen etwas Schweres. Blitzschnelle nervöse Bewegungen festzuhalten, wie es Degas und Renoir tun, konnte also das Ziel der belgischen Künstler nicht sein. Und den Kapricen der Sonnenstrahlen nachzugehen, war gleichfalls in einem

Lande schwer möglich, über dessen fruchtbarem Boden ein grauer feuchtigkeitdurchtränkter Himmel sich wölbt. Flämisch — mit diesem Worte ist also noch heute der Charakter der belgischen Kunst umschrieben. Obwohl die Bilder nicht mehr auf Braun, sondern auf einen schweren grauen Tageston gestimmt sind, haben sie nichts von dem Prickelnden, Klingenden des französischen Impressionismus, sondern etwas Handfestes, Gemauertes, Öliges. Der kraftvoll gediegene *Emile Wauters,* sowie die beiden Landschafter *Frans Courtens* und *Emile Claus* liefern für das Gesagte die bezeichnendsten Paradigmen. Man denkt vor der belgischen Malerei noch immer wie in den Tagen des Jordaens an einen fetten, mit schwerer Nahrung bis zum Bersten aufgeschwemmten Körper.

Freilich, ganz auf diese Note der saftigen Behäbigkeit läßt sich das belgische Kunstschaffen doch nicht stimmen. Denn Belgien, wo einst Jordaens seine Orgien der Völlerei gemalt hat, ist heute auch das Land der Arbeit und des Hungers. Kaum irgendwo anders platzen die Gegensätze von Reichtum und Armut so unvermittelt aufeinander. Kaum irgendwo anders kämpft das Proletariat mit so verzweifelter Anstrengung gegen den Kapitalismus. So erklärt es sich, daß auch in der belgischen Malerei die soziale Frage mehr als anderwärts eine Rolle spielt. Der Ton, den Wiertz einst anschlug, ist noch heute nicht verstummt, nur daß sich das Agitatorische in reinere künstlerische Formen kleidet. Gleich das erste Bild, mit dem das Pleinair sein Debut in Belgien feierte — *Charles Hermans'* L'aube von 1875 gehört diesem Ideenkreis an. Auf der einen Seite der Wüstling, der angetrunken, im Frack, den Hut schief auf dem Kopf, mit zwei Dirnen aus dem Lichterglanz des Kaffeehauses in das Grau der Morgendämmerung tritt. Auf der anderen die Arbeiter, die ernst, pflichtbewußt an ihr Tagewerk gehen; die beiden Arbeiterfrauen, die mit halb neidischem, halb verächtlichem Blick auf die Kokotten schauen. Und als derjenige, der von der Arbeit, den Sorgen und Leiden des Volkes mit dem grimmigsten Ernst erzählte, ist wohl *Léon Frédéric* zu nennen. Sein großes Triptychon „Die Kreidehändler", das er 1882 schuf, war das gemalte graue Elend. So beliebt die Armeleutmalerei in den ersten Jahren des Na-



Charles Hermans, L'aube. Brüssel, Museum.


Léon Frédéric, Die Kreidehändler. Detail.

turalismus allerwärts war, ist doch nirgends ein Bild gemalt worden, das von Hunger und Verlotterung in so fürchterlicher, herzbeklemmender Weise redet.

Auf diesen verlotterten Hungerleider, den man aus Zolas Germinal kannte, ließ dann *Constantin Meunier* den heroischen Arbeiter folgen. Auch hierfür bot ja Belgien, das Land der Fabriken und Kohlenwerke, die geeigneten Typen. Meunier war 1880 in die Borinage, das schwarze Kohlenrevier bei Mons, gekommen. Hier zwischen den qualmenden Fabrikschloten und rußigen Schachthäusern ging ihm die Ahnung seines Berufes auf. Vom Schaffen der Bergleute, der Fabrik- und Grubenarbeiter wollte er in seinen Werken erzählen. Er hat das namentlich in jenen Skulpturen getan, die seinem Namen europäischen Klang verschafften. Und tatsächlich schreien ja die Dinge, die man in einer solchen Arbeiterwelt sieht, vorzugsweise nach Plastik. Was für ein majestätischer Rhythmus ist in den Bewegungen dieser Schmiede, wenn sie mit mächtiger Faust den Hammer schwingen, dieser Auflader, wenn sie mit schweren Ketten, Seilen und Warenballen wie mit Riesenspielzeug umgehen. Auch die Einfachheit ihrer Kleidung ist wie für die Plastik gemacht: diese Kittel, die so lapidare Falten werfen, diese großmassigen Lederschürzen, diese Holzschuhe, aus denen der Körper so statuarisch aufwächst. Meunier konnte also fast auf dem Wege der Naturkopie dem Monumentalen sich nähern. Die an sich einfachen Kleidungsstücke — Hemd, Hose, Holzschuhe und Lederkappe — führte er auf die allerprimitivste elementarste Form zurück. Die Köpfe hielt er in dekorativ wirksamen, markig


Leon Frédéric, Das erwachende Denken.

und scharf geschnittenen Linien. Die nackten Oberkörper mit den straffen Holzsehnen, den sich beugenden Rücken und sich dehnenden Armmuskeln wußte er ohne kleinliches Detail zu geben. Auch die Bewegungen bemühte er sich in ihrer urtümlichen Wucht zu packen. So



Constantin Meunier, Heimkehr der Bergleute. Brüssel, Privatbesitz.
Mit Genehmigung der Verlagsfirma Keller & Reiner, Berlin.

breitete er über seine Werke etwas wie den Stil der Erhabenheit, und wenn ein kleines Defizit nicht bliebe, wäre man versucht, ihn zu den Größten zu rechnen. Dieses Defizit freilich wird sofort bemerkbar, wenn man etwa an die Zeichnungen Daumiers denkt. Man fühlt da, daß eben doch ein ganz gewaltiger Unterschied zwischen einem Genius und einem soliden Ouvrier herrscht, daß die Pose des Terribile bei Meunier in ermüdendem Gleichklang wiederkehrt, und daß er seinen Ruhm weniger seinem rein künstlerischen Esprit als der Entdeckung eines neuen Stoffgebietes dankte. Und selbstverständlich hat er auch in seinen Bildern sich über das Niveau dieser sehr achtunggebietenden Solidität nicht erhoben. „Eine Krankenschwester wäscht einen Leichnam“ lautete der Titel des ersten Bildes, dem eine ganze Reihe von Kranken-



Constantin Meunier, Saal einer Tabakmanufaktur in Sevilla. Brüssel, Museum.
Mit Genehmigung der Verlagsfirma Keller & Reiner, Berlin.



Eugène Laermans, Rückkehr von der Feldarbeit.



Eugène Laermans, La tribu errante.



Eugène Laermans, Der Trunkenbold.

haus- und Totenkammerszenen folgte. Dann machte er eine Reise nach Spanien. Malerisch reizvolle Szenen des südlichen Volkslebens sind in seinen nächsten Bildern fixiert. Am besten ist das des Brüsseler Museums, das einen Saal der Tabakmanufaktur in Sevilla, belebt von rassigen Andalusierinnen, darstellt. Und später siedelte er auch als Maler in der Borinage sich an. Man genießt ja, wenn man durch diese Arbeiterdörfer wandert, die rings um die Fabriken sich lagern, mit Entzücken die tonige Feinheit, zu der sich alles verwebt. Es ist ganz wunderbar: diese dunkelroten Backsteinhäuser auf dem schwarzen Erdreich, davor die teergestrichenen Lattenzäune und die kleinen Krautgärten mit dem blaugrün schillernden Gemüse; von dem Rot der Backsteinwand die weißen Hemdärmel eines Mannes oder die dunkelblaue Bluse einer Frau sich abhebend, und das Ganze gebadet in der rauchgeschwärzten Luft, die alles Grelle mildert. Diesen herben Zusammenklang von Blau, Schwarz und Rot — Arbeiterblusen, Kohlengelände und Backsteinhäusern —, der für Bergwerksreviere so charakteristisch ist, hat Meunier besonders in Pastellen gut wiedergegeben. Bergleute sitzen etwa beim Morgengrauen, der Einfuhr harrend, vor dem Schacht. Oder Schmiede lassen den Hammer dröhnend auf den Amboß daniedersinken. Oder Eisenarbeiter ziehen abends unter rauchgeschwärztem Himmel nach Hause, von ihren Frauen

an der Tür erwartet. Oder sie lagern auf der Wiese, wenn am Sonntag die Fabrikschlote nicht rauchen und für wenige Stunden ein heller grauer Himmel über den schwarzen Schlackengebirgen und roten Ziegelhäusern sich wölbt.

Neben diesen Meistern, die das Leben malten, stellten sich dann neuerdings auch solche, die weniger in die Gegenwart als in die künstlerische Vergangenheit ihres Vaterlandes schauen. Man wird ja seltsam berührt, wenn man im Brüsseler Museum etwa vor den gewaltigen Bildern des Pieter Brueghel steht, jenes alten Meisters, der in der großzügigen Stilisierung seiner Werke sich so eng mit den dekorativen Bestrebungen unserer Zeit berührt. *Eugène Laermans* besonders hat diese Gemälde des Pieter Brueghel mit großem Interesse betrachtet. Mag er Betrunkene malen, die über einsame Landstraßen wanken, oder einen Blinden, der, von einem Mädchen geführt, über eine Brücke sich tastet — er hat von Brueghel sowohl die mächtige Silhouette, die er seinen Gestalten gibt, wie die Einfachheit der in großen Flächen nebeneinander gesetzten Farben. Und auch die eigentliche Decadencestimmung, die am Schlusse des 19. Jahrhunderts durch die Welt ging, fand in Belgien einen raffinierten Interpreten. Wir waren ja damals stolz darauf, als Abstraktoren von Quintessenz zu gelten. Der Des Esseintes aus dem Buche von Huysmans spukte in unseren Köpfen. Der Roman von Barrès „Sous l'oeil des barbares“ mit der Schilderung des müden Genußmenschen, der nur für das Exquisiteste Sinn hat, wurde viel gelesen. Rossetti, Burne-Jones und Gustave Moreau fanden Bewunderer wegen des welken Duftes, der aus ihren Werken entgegenströmte. Wir bemühten uns, Worte zu prägen für all die seltsamen Nuancen eines raffinierten Empfindungslebens, das sich scheinbar hier äußerte. Leben wir nur in der Gegenwart — so etwa glaubte ich damals schreiben zu müssen — oder tragen wir nicht auch die Vergangenheit, alle Gedanken und Empfindungen längst vergangener Jahrhunderte in uns? Sehen wir nicht außer den Menschen, die das Leben uns zeigt, auf den Bildern der alten Meister Wesen, die ein nicht weniger intensives, wenn auch gespenstisches Leben haben? Alle diese Gestalten sind für uns nicht tot. Ihre stummen Lippen erzählen uns von Leidenschaften, von Schicksalen. Aus ihren starren Augen spricht etwas wie die dunkle Erinnerung an ein Dasein, das wir selbst schon einmal in ferner Vergangenheit gelebt. In Belgien, inniger als anderwärts, reichen Vergangenheit und Gegenwart sich die Hände. Es ist das Land der alten gotischen Kathedralen und der weltfernen stillen Klöster; das Land, wo von der Schmuckseite alter Häuser holzgeschnitzte Statuen uns zunicken, als hätten sie Geständnisse auf dem Herzen. Ich stehe im Beguinenhof von Gent — und die alten Frauen,



Fernand Khnopff, Arum-Lily.

die da beim Spitzenklöppeln sitzen, scheinen dieselben, die einst dem Memling für seine Bilder Modell saßen. Ich stehe vor dem Rathaus in Brüssel, abends wenn der Vollmond seine scheuen Strahlen über das Gebäude gießt — und all die Steinwesen, die die gotischen Bildhauer an die Fassade gebannt, nehmen ein spukhaftes Leben an: als wollten sie reden, als bewegten sich ihre mageren, pilasterhaft schlanken Glieder. Oder ich stehe in der Peterskirche von Löwen. Sind sie nicht seltsam, diese holzgeschnitzten goldstrotzenden Altäre? Scheint nicht plötzlich ein satanisches Lächeln über die Lippen dieser heiligen Jungfrauen zu huschen mit den toten gebrochenen Augen, den blassen holzgeschnitzten Lippen, dem armen in Askese und Kasteiung verkümmerten Körper? Oder die fratzenhafte Phantastik all der Brunnenfiguren, Wasserspeier, Kapitäle, Chorstühle und Lettner, die man im Gemeinde-Museum in Brüssel sieht. Ist es nicht manchmal, als ob ein perverses Leben in alle diese Engel und Teufel käme, die einst auf den Pfeilern der gotischen Dome hockten? In Brügge besonders geht die Vergangenheit mit uns spazieren. Wir streifen ihren Arm. Seltsame Geschichten scheint sie uns zuzuraunen. Man braucht gar kein Geisterseher zu sein. Man braucht nur um sich zu blicken, und längstbegrabene Menschen stehen da, alle Spirits von einst beginnen zu sprechen. *Fernand Khnopff* wurde als derjenige gefeiert, der am glaubhaftesten diese Geister der Vergangenheit heraufbeschwor, das dämonische Ewigkeitsleben der von den alten Meistern geschaffenen Wesen am intensivsten fühlte. Es war, als wollten seine Gestalten uns Geheimnisse aus der Ewigkeit zuflüstern. Man fand es riesig apart, in dieser modrigen Welt zu weilen, die sich aus geborstenen Säulen und glitzerndem Geschmeide, toten Augen und kostbaren Stoffen zusammensetzte, aus Stoffen, die so morsch und vergilbt waren, als hätten sie jahrhundertelang in den Gräbern alter Fürsten gelegen.

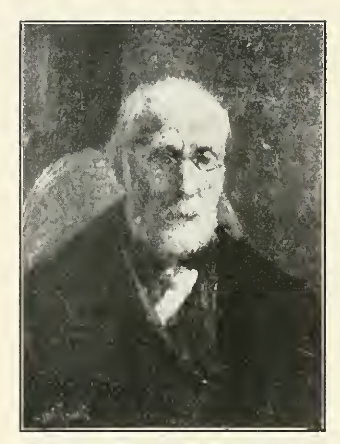


Fernand Khnopff, Das Geheimnis.

Heute ist uns diese Decadencestimmung nicht mehr verständlich. Die Bedeutung des Burne-Jones und des Moreau lag, darüber ist man sich einig, nicht in ihrem Auskosten raffinierter Empfindungen, sondern darin, daß sie als tüchtige Arbeiter gewisse Stilgesetze raumschmückender Kunst wieder klar formulierten. So hat auch das Ästhetentum Fernand Khnopffs den interessanten Nimbus verloren, mit dem wir es früher umgaben. Wir lassen uns in dem Buch von Dumont, das ihm kürzlich gewidmet wurde, geduldig erzählen, daß das blaue Blut einer langen Kulturvergangenheit in Khnopffs Adern fließt, daß seine Vorfahren im Beginne des 16. Jahrhunderts erst in Heidelberg, dann in Wien gelebt haben und am Schlusse dieses Jahrhunderts nach den Niederlanden kamen, wo sie unter dem Statthalterpaar Albert und Isabella hohe Hofchargen bekleideten. Wir lesen, daß seine Vorliebe für englische Sitten und für englische Kunst das Resultat von Verbindungen ist, die einige seiner Ahnen mit angelsächsischen Damen eingingen. Dann, nachdem dieser Stammbaum, der eine Velazquez-Biographie eröffnen könnte, dokumentarisch festgelegt ist, wird das Haus geschildert, das „Gefängnis eines Traumes", das er als großer Bekenner des Odi profanum volgus et arceo sich am Ausgang des Bois de la Cambre bei Brüssel erbaute, jenes Haus, das in seiner kultischen Feierlichkeit keiner Malerwohnung, nein, einem Tempel gleicht, wo die Farben Weiß, Blau, Schwarz, Gold überall wiederkehren, wo Khnopffs Motto: On n'a que soi in hieratischen Buchstaben überall prangt, wo an der Decke des Ateliers in Weiß, Blau, Schwarz, Gold die Sternbilder gemalt sind, in deren Zeichen er am 12. September 1858 geboren ward. Wir lesen auch von der Philosophie, die er aus Schopenhauer und Stirner für seine Kunst



Fernand Khnopff, Einsamkeit.



Jozef Israels, Selbstbildnis.

sich zurechtmachte; lesen, daß er Brügge, wo er seine Jugend verlebte, nicht mehr betrat, seitdem auch andere anfingen, den melancholischen Zauber dieser schlafenden Stadt zu fühlen. Wir lesen das alles und — lächeln. Denn wir finden, daß die Figur des Des Esseintes doch nicht wert ist, noch heute kopiert zu werden, und daß Amateurneigungen selbst apartester Art nicht imstande sind, die Kunst zu befruchten. Obwohl aus Khnopffs Werken der wählerische Geschmack des sehr gebildeten Kunstgenießers spricht, wirken sie doch tot, weil sie nicht im Verkehr mit dem Leben, der ewig jungen Natur gezeugt sind.

Wird von der Malerei des modernen Holland gesprochen, so denkt man vorzugsweise an einen Meister. Es ist *Jozef Israels,* der, 1824 geboren, 1911 als 87jähriger im Haag starb. Und wenn man das Schaffen dieses ehrwürdigen Patriarchen überschaut, lernt man überhaupt die Entwicklung kennen, die Hollands Malerei im 19. Jahrhundert durchmachte.

Als Israels auftrat, sah es in der holländischen Kunst sehr still aus. Es gab nur noch Maler, die in gänzlicher Verkennung des Geistes, der die altholländische Malerei beseelt hatte, dadurch den Alten nahe zu kommen wähnten, daß sie ihren Figuren die bunten Gewänder des 17. Jahrhunderts anzogen. Einige mühten sich ab, in armseliger Nachahmung das noch einmal zu sagen, was einst Dou, Mieris und Netscher sagten. Andere kopierten in geistloser Kleinlichkeit Ruisdael und Everdingen. Wer unternehmend war, wie die Historienmaler *Pieneman* und *Kruseman,* fertigte Maschinen im Sinne derjenigen an, die gleichzeitig in Brüssel und Paris entstanden. Mit solchen Werken hat also auch Israels begonnen. Er war in Groningen geboren, wo sein Vater ein kleines Wechselgeschäft hatte. Oft lief er mit dem Geldsack unterm Arm nach dem benachbarten Bankhaus des Herrn Mesdag hinüber, dessen



Jozef Israels, Das Begräbnis.
Berlin, Sammlung Rud. Mosse.



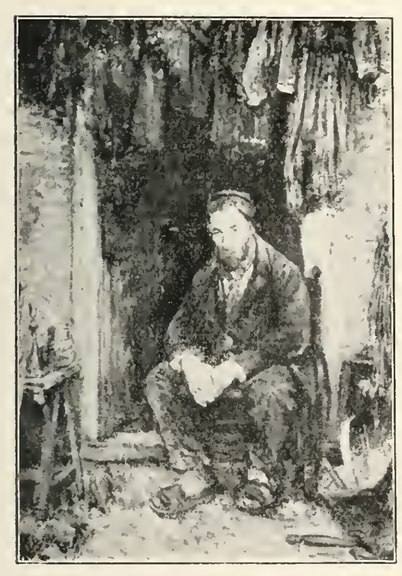
Jozef Israels, Wenn man alt wird.



Jozef Israels, Über das Feld.



Jozef Israels, Der Schweinestall.



Jozef Israels, Ein Sohn des alten Volkes.

Sohn später der berühmte Marinemaler und Sammler wurde. Als er die Schule verlassen hatte, wollte er Rabbiner werden, studierte Hebräisch und vertiefte sich in den Talmud. Da erwachte der Künstler in ihm. 1844 trat er in Amsterdam in das Atelier Jan Krusemans ein. Die kleine Wohnung, die er bei einer befreundeten jüdischen Familie bezog, lag in der Breestraat, wo einst Rembrandt gewohnt hatte. Wie Rembrandt trieb er sich in den engen Winkelgäßchen herum, wo in der Tür ihrer Trödlerläden inmitten geflickter Hosen, invalider Regenschirme und zerbrochenen Geräts die Söhne des alten Volkes

sitzen. Doch Form gewannen diese Eindrücke in seinen Bildern noch nicht. Nur die Historienmalerei war kunstfähig. Was er bei Kruseman gelernt hatte, suchte er in Paris zu vervollständigen, erst bei Picot, dem Davidschüler, später bei Paul Delaroche. Und als er nach dreijährigem Aufenthalt 1848 in die Heimat zurückkam, malte er dann das, was in der Delaroche-Schule üblich war. Hamlet und seine Mutter, Wilhelm der Schweigsame und Margarete von Parma, der Prinz Moritz von Nassau vor dem Leichnam seines Vaters lauteten die Unterschriften seiner ersten großen Bilder. Nebenher ging Verkäufliches: elegische im Mondschein träumende Ritter und kalabresische Briganten. Noch auf der Pariser Weltausstellung 1855 war er mit einem großen Geschichtsbild vertreten:



Jozef Israels, Kleine Schiffer.

Der Prinz von Oranien, wie er zum erstenmal sich der Ausführung der Befehle des Königs von Spanien widersetzt.

Doch unterdessen hatte ja die Malerei sich ein anderes großes Gebiet erschlossen. Sie hatte unter Millets und Courbets Führung der Geschichtsillustration den Rücken gekehrt und ins Leben zu schauen begonnen. Auch Israels konnte also diese Wendung machen. Er hatte Historien nur gemalt, weil die Konvention es verlangte. In Zandvoort, dem kleinen Fischerdorf bei Haarlem, wohin er 1856 nach schwerer Krankheit zur Erholung gegangen war, sprach die Natur zu ihm. Er fühlte sich hingezogen zu den schlichten einfachen Menschen, sah, daß das Leben der Gegenwart nicht weniger reich an Dramen als das der Vergangenheit ist. So wurde Zandvoort für ihn, was für Millet Barbizon war. „Kinder am Meer“ und „Abend am Strande“ lauteten die Titel der beiden Werke, mit denen er 1857 im Pariser Salon erschien. Sie bilden die Einleitung zu dem großen Epos, das er seitdem dichtete: zu jenem Liede von Mühe und Arbeit, vom Kampf ums Dasein, von widrigen Winden und grauen Regen-

tagen. Soll man im einzelnen diese Werke beschreiben, die seit vierzig Jahren einen Ehrenplatz in allen holländischen, ja europäischen Ausstellungen einnehmen? Es ist kaum nötig. Denn wer ein einziges sah, hat es nicht vergessen. Jozef Israels ist nicht eigentlich ein geschickter Maler. Durch die Lösung neuer, kühn gestellter Probleme frappieren zu wollen, liegt ihm so fern wie möglich. Wenn seine Werke trotzdem unauslöschlich der Erinnerung sich einprägen, so kommt das daher, daß sie etwas anderes haben, was schließlich doch noch höher als manuelle Geschicklichkeit steht. Es schlägt ein Menschenherz darin, ein zartes, mitleidvolles, feinfühliges Menschenherz,



Jozef Israels, Mittagsmahl in einem Bauernhof bei Delden.
Dordrecht, Museum.

vielleicht kann man auch finden das Herz eines Juden. Israels hat vor sechs Jahren über seine Reise nach Spanien ein sehr lesenswertes Buch geschrieben, und eine Episode, die er darin über seinen Aufenthalt in Marokko erzählt, scheint mir das Leitmotiv für die Charakteristik des Malers Israels zu enthalten. Er schildert da, wie ihn der Zufall eines Tages in ein kleines orïentalisches Haus verschlug: „Es war im Hofe sehr finster, und ich wagte mich nicht weiter, nicht wissend, was mir passieren könnte. Doch als ich unentschlossen stand, hörte ich einen Ruf in hebräischer Sprache. Da ging ich weiter und gab mich — auch auf hebräisch — als holländischen Juden zu erkennen. Ich war eingetreten in einen dunklen Raum, erleuchtet durch ein kleines, längliches, horizontal liegendes Fensterchen, das heißt ein viereckiges Loch, das nachts oder bei Unwetter mit einer Luke verschlossen wer-

den konnte. Grell schien das Licht durch das Viereck und zeichnete sich auf dem Steinflur ab. In der Nähe dieser Öffnung stand ein langer Tisch mit schiefen Beinen, und darüber lag ein großes weißes Pergament, das beinahe ganz den Tisch bedeckte und mit einer Rolle nach unten hing. Da saß hinter dem Tisch der jüdische Gesetzschreiber, beide Arme auf das Pergament gestützt, und wandte sein fürstliches Haupt mir zu. Es war ein prächtiges Gesicht, fein und durchsichtig bleich wie Alabaster; Falten, kleine und große, liefen um die Augen und die große gekrümmte Nase. Ein schwarzes Käppchen bedeckte den weißen Schädel und ein langer weiß-gelber Bart lag in großen Strähnen über das beschriebene Pergament. Er saß in einer Art Lehnstuhl ohne Rückenlehne, und zwei Krücken lagen neben ihm auf der Erde. Auf diesen humpelte er mit mir nach dem offenen flachen Dache. Hier lagen Matten, worauf er sich niederließ und mich ersuchte, mich neben ihn zu setzen. So sitzend, das fremde Land vor mir, neben mir den langbärtigen Alten, auf den Matten des flachen Daches in Marokko, überkam mich das Gefühl, als ob ich in diesem Augenblick in einer Welt lebte, von der ich einmal geträumt hatte.“ — Erkennt man denselben Menschen, der diese Worte schrieb, nicht auch in den Bildern wieder? Israels hat selten jüdische Themen behandelt. Außer einer Historie seiner frühen Zeit, wie Aaron im Zelt die Leichen seiner Söhne findet, ist mir lediglich das Bild des Trödlers bekannt, der vor sich hingrübelnd inmitten schmutzigen Gerümpels sitzt, „behaftet mit den bösen drei Gebrechen, mit Armut, Körperschmerz und Judentum“. Doch haben nicht alle seine Werke diese trübe Schwermut und wunschlose Müdigkeit? Nicht um die rauhe Größe von Millet und Courbet handelt es sich, sondern um ergebenes Dulden und milde Weisheit. Ein Jude spricht, der das Ghetto in der Brust trägt, der in den Niedrigen und Beladenen seine eigene Jugendgeschichte und die Geschichte seines Volkes malt.



Christoffel Bisschop, Sonnenschein in Haus und Herz. München.

Die Jüngeren teilten sich dann in Israels' Stoffgebiet. Holland ist ja das harmonischste Land der Welt, das Land der gemütlichen Stuben und der weiten Dünen, des feuchten Nebels, der gedämpften farbigen Luft. Und dieses schummrig Weiche, traulich Gemütliche gibt auch den Bildern ihren diskreten Reiz. Kühnen Experimenten, nervöser Beweglichkeit sind diese holländischen Maler durchaus abhold. Mit einer Ruhe, die an Phlegma streift, beharren sie selbstzu-



Christoffel Bisschop, Winter in Friesland.

frieden bei gewohnten, einmal liebgewonnenen Dingen. Aber der stille Zauber, die anheimelnde Traulichkeit des Alltagslebens wird mit vornehmer Einfachheit und gemütvoller Zartheit gegeben. *Christoffel Bisschop,* in Friesland geboren, siedelte auch als Künstler in seiner Heimat sich an, wo es so malerische Kostüme mit Goldketten, Spitzenhäubchen und silbergestickten Miedern gibt. Wie bei de Hooch flutet das Licht goldig zum Fenster herein, fällt auf die Diele, auf die tiefrote Tischdecke und ein paar stille Menschen, deren Leben in schläfriger Eintönigkeit hinfließt. *Gerke Henkes* malte den Nebel der Kanäle, auf denen die Boote so friedlich dahingleiten, *Albert Neuhuijs* schlichte Familienszenen in lauschigen Stuben, durch deren Fenster verstohlen das Sonnenlicht rieselt. Bei *Adolf Artz,* einem Schüler von Israels, spielen ähnliche Szenen sich im Freien ab: vor graugrünen Ebenen und staubigen Feldwegen mit silbergefleckten Disteln und mattgelben Blumen.



A. Neuhuijs, An der Wiege.

Auch die Landschafter haben mehr mit den altholländischen Klassikern als den Pariser Impressionisten gemein. Da klappert auf dem Hügel die Windmühle Rembrandts; dort liegen bedächtig kauend die Kühe Potters im Grase. Kein Flimmern und Leuchten, keine Helligkeit gibt es. Nur jene graubraune Weichheit, die damals schon



Anton Mauve, Trinkende Pferde.



Mesdag, Nacht in Scheveningen.

van Goyen gehabt hatte. *Anton Mauve, Jakob* und *Willem Maris* sind am bekanntesten. *Mesdag, de Haas, Apol, Klinkenberg, Bastert, Blommers, de Bock, Bosboom, Ten Cate, Du Chattel, Ter Meulen* und *Sande-Bakhuyzen* heißen andere, die in vornehm altmeisterlichem Geschmack und phlegmatischer Ruhe von holländischen Küsten, holländischen Straßen, holländischen Äckern und holländischer Viehzucht



Jakob Maris, Die Windmühlen. Amsterdam.



Willem Maris, Kühe an der Tränke. Haag.



Blommers, Die kleinen Garneelenfischer.



Bosboom, In der Kirche St. Laurentius in Alkmaar. Rotterdam, Boymans-Museum.

erzählen. Holland bietet die seltsame Erscheinung, daß in einer nervösen Zeit Menschen gar keine Nerven haben, daß in einer unruhigen, rastlos suchenden Epoche Maler mit der Beschaulichkeit der alten Meister arbeiten.

Erst einige Jüngere lenkten aus der altholländischen Tonschönheit mehr in die Bahnen des modernen Impressionismus über. Man hat *Breitner* zu nennen, der Amsterdamer Straßenbilder von sehr großzügiger Wucht und reizvoller Farbigkeit malte; *W. B. Tholen,* der durch eminent hingestrichene Bilder von Schlächterläden, Molkereien und dergleichen auffiel; *M. A. J. Bauer,* der von dem bunten Lichtleben des Orients in schneidigen Momentaufnahmen berichtete; *Jan Veth* und *H. J. Haverman,* die durch gute Porträts bekannt wurden.

Und besonderes Aufsehen durch den exotischen Charakter seiner Kunst erregte der auf Java geborene *Jan Toorop*. Man glaubt, der Angehörige eines anderen Volksstammes und einer anderen Zeit habe unter moderne Holländer sich verirrt. Toorop ist ein sehr großer Sucher. Erst malte er pointillistische Studien im Sinne von Signac und Rysselberghe. Dann stellte er in kunstgewerblichen Entwürfen



Breitner, Winter in Amsterdam.



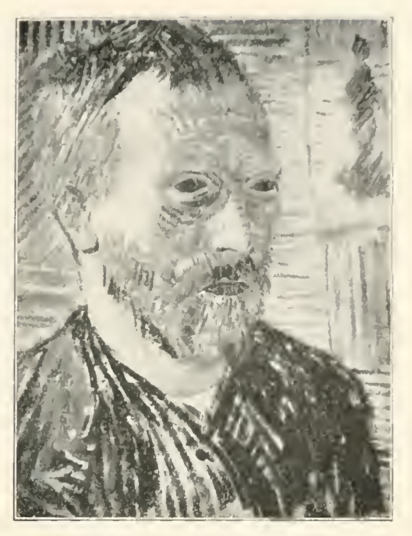
Breitner, Das weiße Pferd.

Gold und bunte Steine zu preziösen Kompositionen zusammen. Schließlich folgten Bilder, in denen er die Sagen der buddhistischen Kultur in einer Liniensprache bearbeitete, die mehr an die Kunst der alten Assyrer als an die der Gegenwart gemahnte. Die meisten fanden das spleenig. Nur wer sich die Mühe machte, die Werke genauer zu betrachten, war erstaunt über die meisterhafte Art, mit der Toorop seine Gedanken ausdrückte. Er hat einen wundervollen Sinn für die signifikante Geste, den signifikanten Blick. Hysterisches Verlangen, nonnenhafte Entsagung, züchtige Hingebung

und satanische Wollust, Angst, Bangen und Gespenstergrausen sind in einer Weise wiedergegeben, daß das Körperliche ganz in dem Ausdruck seelischer Stimmungen aufgeht. Gleichzeitig sind diese archaisierenden Linien von einem



Jan Toorop, Den Ozean entlang.



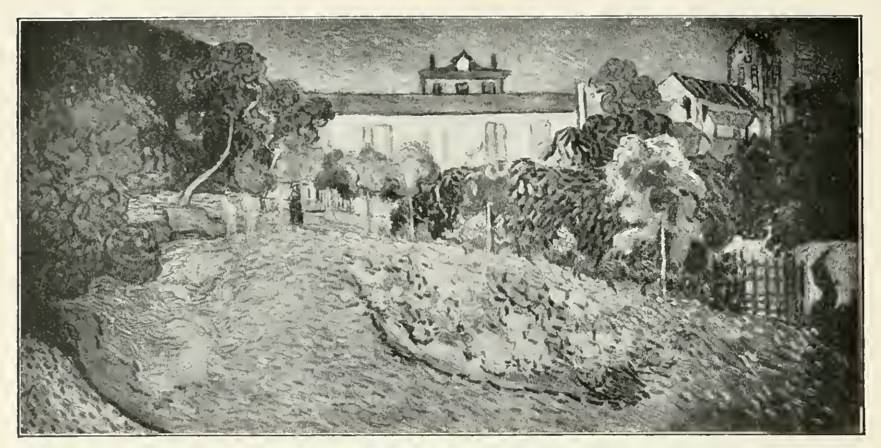
Vincent van Gogh, Selbstbildnis.

melodiösen Wohlklang, der das Auge umschmeichelt wie Musik das Ohr. Daß er ein ernster Meister und eine originelle Erscheinung ist, kann man nicht bezweifeln. Doch daß er mehr bedeutet als einen interessanten Fall, möchte ich trotzdem nicht behaupten. Denn schließ-



Vincent van Gogh, Winter. Utrecht, Sammlung Ribbius Peletier.

lich ist das Wesen aller Kunst die Einfachheit. Und wenn Toorop für die Gedanken, die er aussprechen will, auch sehr signifikante Formeln findet, kann dem modernen Europäer, der nicht gerade auf Java geboren ist, doch kaum zugemutet werden, daß er überhaupt auf Gedanken eingeht, deren Enträtselung ebensoviel Kenntnisse wie die Entzifferung einer altchaldäischen Handschrift voraussetzt.



Vincent van Gogh, Garten Daubignys in Auvers.

Der arme *Vincent van Gogh,* der wie ein Meteor den Himmel der holländischen Kunst durchlief, möge am Schluß dieses Kapitels stehen. Im Laufe von 37 Jahren (1853—1890) rollte ein Künstlerleben sich ab, dessen Tragik ebenso groß ist wie das Ziel, nach dem es ausspähte.



Vincent van Gogh, De Aardappoleters (Kartoffelesser).

Van Goghs Vater war Prediger, sein Onkel Kunsthändler. Zwischen diesen beiden Berufen hat er während der ersten 30 Jahre seines Lebens geschwankt. Erst ist er als Kunsthändler in den Goupilschen Häusern im Haag, in Paris und London tätig. Dann erwacht der Apostel in ihm. Er wird in England Schullehrer, studiert in Amsterdam Theologie, geht in die Borinage, um den Arbeitern das Evange-

lium zu lesen. Schließlich glaubt er, auch als Künstler ein neues Evangelium finden zu können. Er beginnt bei Mauve zu malen, bezieht



Vincent van Gogh, Zeichnung.



Vincent van Gogh, Arleserin. Hagen, Museum.

die Antwerpener Akademie, kommt 1886 nach Paris, geht von da im nächsten Jahr nach der sonnigen Provence: nach Arles, nach



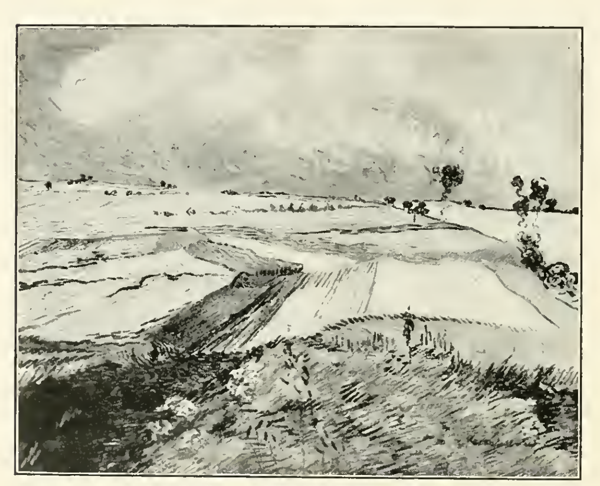
Vincent van Gogh, Landschaft. München, Privatbesitz.
Phot. Druet, Paris.

Saint-Remy, nach Anvers-sur-Vise. Im dortigen Irrenhaus endet er im Sommer 1890 durch Selbstmord. Was wollte van Gogh? Es ist schwer zu sagen. Denn das positive Ergebnis seines Strebens war nur, daß er von altmeisterlich tonigen Stilleben im Sinne des Frans

Hals und Chardin zu Werken gelangte, die mit der Leuchtkraft des Neoimpressionismus einen japanisch wirkenden Rhythmus der Linie verbinden. Doch das Ungeheure bei van Gogh liegt darin, daß er diese Dinge nicht als fertige Formeln übernahm, sondern daß sie sich aus einem ganz neuen elementaren Kampf mit der Natur ergaben.



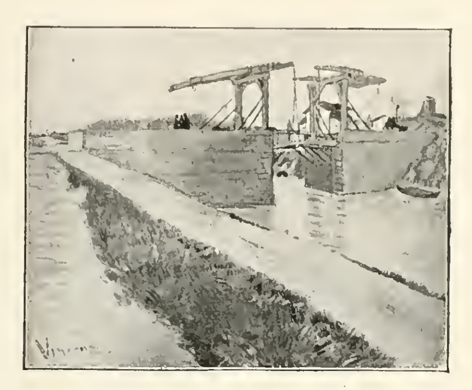
Vincent van Gogh, Landschaft. Amsterdam, Privatbesitz.



Vincent van Gogh, Die Ebene von Marles.
Phot. Druet, Paris.

Er glaubte eindringen zu können in das innerste Wesen der Dinge, fühlte Leben und Bewegung auch da, wo das stumpfe Auge nur nature morte erblickt. Von der lebenspendenden Kraft der Sonne, von den Atemzügen der Erde, von den Gesten und Leidenschaften der Bäume und Pflanzen wollte er sprechen. So kam er zu einer Malerei, die unerhört an rauschender Farbenfülle, unerhört im Leben der Linie ist. Über manchen Werken, die er in seinen letzten Jahren schuf,

bevor er zusammenbrach, brütet ja schon die Nacht des Wahnsinns. Doch die Erzeugnisse seiner besten Zeit kann man ohne tiefe Erregung nicht betrachten. Sie wirken prächtig wie Mosaiken. Und in diesen züngelnden, sich krümmenden und schlängelnden Linien liegt gleichzeitig ein ornamentales Leben, daß man das Gefühl hat, hier seien die letzten Schönheitsgesetze bloßgelegt, die im Kosmos walten.



Vincent van Gogh, Brücke in Arles.

Skandinavien und Rußland.

Dänemark ähnelt Holland. Hier wie dort hat die Natur nichts Majestätisches in den Linien, nichts Effektvolles in den Farben. Alles ist bescheiden und schlicht: diese sanften Hügel, die das wellige Gelände umsäumen; diese Buchenwaldungen, Kleefelder und Wiesen; selbst die Sonnenuntergänge in ihrer hellgelben Bleichheit. Auch großstädtische Attraktionen, banale Vergnügungen fehlen. Man braucht, um aus dem Lande zu sein, gar nicht nach Klampenborg und Skodsborg zu fahren. Kopenhagen selbst gleicht einer stillen Villeggiatur. Kein Schreien, kein Wagengewühl, kein Hasten. Tausende bewegen sich abends auf der Promenade von Tivoli. Und doch wie lautlos ist alles, wie ernst und vornehm. Es wird nicht an die Gläser geklopft, nicht gelärmt und gestritten, auch nicht breit gelacht. Still und versonnen lauscht man Schattenspielen, den milden, leisen Bewegungen des versonnenen Pierrot. Selbst die Musik hat etwas Leises, Gedämpftes, wie ein melancholisches Schlummerlied. Und dieses Stille, Gedämpfte, melancholisch Verträumte ist auch die Grundnote der dänischen Kunst.

Wenn man das Gelände der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts durchwandert, glaubt man auf einem Schlachtfeld zu stehen. Die Marseillaise erklingt. David, der Revolutionsmann, stürmt die Insel Cythere. Und kaum hat er gesiegt, kaum ist das Banner der Antike entrollt, bäumen schon die Romantiker gegen das Joch des Klassizismus sich auf. Lodernde Leidenschaft, sprühende Farbe folgt auf die marmorne Ruhe. Dann wieder ein Szenenwechsel. Denen, die als Verehrer der Vergangenheit die Schönheit alter Kulturen feierten, stellen sich die gegenüber, die das Recht der Gegenwart fordern. Bauern und Straßenarbeiter. rauhe plebejische Gestalten, treten an die Stelle der Dichterfiguren und der historischen Größen. Erst

Über schwedische Malerei: Georg Nordensvan, Stockholm 1892.

ist für die Farbenanschauung Caravaggio, der Armeleutmaler der Barockzeit, maßgebend. Dann siegt Manet über Courbet, Hell über Dunkel. Eine Malergeneration bekämpft die andere. Der Krieg ist der Vater aller Dinge — scheint die Devise der französischen Kunst.



Christoph Wilh. Eckersberg,
Bildnis des Bildhauers Thorwaldsen.
Kopenhagen.
Ny Carlsberg Glyptothek.

Der dänischen Malerei sind all diese Kämpfe, all diese Erregungen fremd. Alle dramatischen Höhepunkte fehlen. Mag anderwärts Linie oder Farbe, Pleinair oder Galerieton herrschen — das macht sie nur mit, unwillkürlich und unbewußt, wie man den Kleiderschnitt wechselt. Wert für den Maler hat die Technik nur insofern, als sie ihm ermöglicht, sich auszusprechen. Und das, was der Däne sagt, ist stets fein und leis, stets die Variante eines einzigen Themas. Die Liebe zur Heimat, zum kleinen dänischen Land durchwärmt und durchzittert still verschämt alle Bilder. Ganz wie im Holland der Rembrandt-Zeit, nur noch rührender, schmerzlicher. Denn die altholländische Kunst war ein Erzeugnis weltfrohen Selbstbewußtseins und behäbigen Schlemmertums. Man verherrlichte die Heimat, die man dem Feinde abgetrotzt hatte, verherrlichte das Leben des Alltags, weil es so wohl tat, nach den Kämpfen von früher sich so wohlsituierter Ruhe zu freuen. Dänemark machte den entgegengesetzten Weg, als das Holland von damals. Das einst so große mächtige Reich ward immer bedeutungsloser, kleiner. Aus dem Akteur der Weltgeschichte ward der stille Beobachter. So erklärt sich der Hauch leiser Melancholie, der alle dänischen Bilder durchweht. An das Stück Erde, das man ihm ließ, klammert sich der Däne mit rührender Zärtlichkeit an. Jeder Waldwinkel, jede Zimmerecke ist geheiligt, alles von wehmutvollem Schimmer umwoben.



Christoph Wilh. Eckersberg,
Brigg mit Lotsenkutter.
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.

Bei den Älteren vom Beginne des Jahrhunderts kommt dieses Tränenschimmernde noch nicht rein zum Ausdruck. Die zeichnerische



Rörbye,
Hintertreppe der Kopenhagener Börse.
Verlag Max Kleinsorg, Kopenhagen.

Straffheit und helläugige Klarheit, die der Klassizismus forderte, steht in Widerspruch mit dem verschwommenen, nebelhaft feinen Empfinden. Doch die Hauptnote der dänischen Kunst wird schon damals angeschlagen, ihr Grundthema festgestellt. Es war, als *Christoph Wilhelm Eckersberg* lebte, die Zeit der antiken Maskerade, die Zeit, als Priamus und Achill, Leonidas und Brutus die Geister beherrschten. Auch Eckersberg hat solche Maschinen gemalt, doch nur pro forma, um den akademischen Anforderungen zu genügen. Seine Heimat, selbst während er in Italien weilte, blieb Dänemark. Er sucht sich in Rom Partien, die ihn an den Norden erinnern: lauschige Wiesen, weite Ebenen, grüne, zittrige Bäume, die sich in kalt-klaren, hellen Himmel erheben. Und er malt, in die Heimat zurückgekehrt, Naturausschnitte von einer Schlichtheit und Zartheit, die in jenen Jahren heroischer Landschaftsmalerei ganz unerhört sind. Weiß, Hellgrün und Grau — kein anderer damals hatte diese vornehmen Harmonien. Kein anderer wählte so kühn — fast in japanischem Sinne — das Motiv. In seinen Marinen glitzern und schäumen die Wogen. Man fühlt, das Wasser ist eisig, schneidig kalt die Luft. Der schwarze Leib eines Schiffes und die weißen Segel, das kalte stahlblaue Wasser und die dünne durchsichtige Luft ergeben eine Farbenharmonie von unbeschreiblichem Zauber. Und wie er in solchen Landschaften — trotz aller zeichnerischen Präzision — an Corot und Manet anklingt, steht er in seinen Bildnissen fast auf gleicher Höhe mit Ingres. Welche



Bendz, Ein Tabakskolleg. Kopenhagen, Galerie.
Verlag Max Kleinsorg, Kopenhagen.

Verheerung richtete der Idealismus damals an, der den Malern die Fähigkeit und die Lust nahm, sich in die Eigenart von Menschenköpfen liebevoll zu versenken. Eckersberg, stolz und ehrlich, kennt weder Retuschen noch erlogene Grandezza. Er malt die Damen mit dem Strickstrumpf, die Herren am Schreibtisch, die Kinder beim Spiel. Mit der psychologischen Analyse ist eine Milieuschilderung von unbeschreiblicher Feinheit verbunden. Uns Deutschen erzählen wenig Bilder von der Kultur jener Zeit, der das Weimarer Goethe-Haus angehört und an die unser Kunstgewerbe wieder mühsam anknüpft. Die gleichzeitige dänische Kultur dagegen lebt in Eckersbergs Werken fort, und alles Gute, was Lichtwark an den Hamburger Malern von damals preist, war das Ergebnis ihrer dänischen Schulung.



Roed, Knippelsbrücke.
Verlag Max Kleinsorg, Kopenhagen.

An Vielseitigkeit reichte von den Späteren keiner an den Meister heran. Aber was sie alle von ihm erbten, war sein treuehrliches Naturstudium, seine phrasenlose Schlichtheit: *Eddelien, Küchler, Rörbye, Bendz, Roed* und wie sie alle heißen — man hat vor ihren Werken das Gefühl, als hätten sie die Malerei gar nicht zum Broterwerb, nur zu ihrer eigenen Freude und zur Freude ihrer Angehörigen betrieben. Denn sie wenden sich nicht an das Publikum. Sie sprechen nur mit sich selbst und stellen sich dar, wie sie Landpartien machen oder, die Renommierpfeife qualmend, im Tabakskollegium künstlerische Zukunftspläne schmieden; sie malen ihre Großeltern, ihre Onkel und Tanten und die hübsche Schwester; sie ziehen mit dem Farbenkasten vor die Tore der Stadt, in den Tiergarten, an den Hafen hinaus. Viele sind jung verstorben und wirken in ihren Bildern nur wie gute Jungen. Gleich-



Köbke, Landschaft. Kopenhagen, Kunstmuseum.

wohl liegt in diesem knabenhaften Enthusiasmus, in diesem stillen Familiensinn ein ganz eigener Reiz. Man denkt an die Bildnisse, die der junge Rembrandt von sich selber, seinem Vater, seiner Mutter malte.

In *Köbke* besonders, dem mit 38 Jahren verstorbenen Meister, hat sich die Kraft der Eckersberg-Schule gesammelt. Ein Porträtist ohnegleichen, schritt er auch als Landschafter um Jahrzehnte der Kunstentwicklung Europas voraus. Manche seiner Bauernbilder lassen an Leibl, manche seiner grün-weiß-grauen Landschaften an Trübner denken. Die Poesie der Vorstadt malte er zu einer Zeit, als man anderwärts dem Allerentferntesten, Allerprunkvollsten nachlief. Da zeigt er etwa eine ärmliche graugrüne Wiese, auf der eine Wäscherin ihr Linnen ausbreitet; dort einen staubigen Feldweg, der sich in der Ferne verliert, oder ein altes Gehöft, vor dem ein Bauernkarren Halt macht. Das haben ja tausend andere später besser gemalt. Gleichwohl ist lehrreich zu sehen, daß die dänische Malerei in ihrer schlichten Vaterlandsliebe instinktiv den Weg ging, den die des übrigen Europa erst einschlagen konnte, nachdem sie einen Berg ästhetischer Doktrinen beseitigt hatte.

Spurlos ging natürlich auch an Dänemark die Reiseromantik jener Jahre nicht vorüber. Besonders Rom, wo der große Thorwaldsen den Hauptteil seines Lebens verbrachte, war der Traum aller jungen Maler. Hier haben *Ernst Meyer, Constantin Hansen* und viele andere ihre schönsten Jahre verlebt. Hier fühlten sie sich als Künstler. Hier lebten sie sich aus. Von Italien, von der seligen Rapin-Zeit träumten sie, wenn sie später als alte Herren wieder in ihrer nordischen Heimat saßen. Doch ganz rührend ist, wie wenig sie von der klassischen Kunst berührt wurden. Schwind, der ebenso blond-



Köbke, Porträt der Mutter des Künstlers.



Marstrand, Szene aus Holbergs „Erasmus Montanus“. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.
Phot. Vilh. Tryde, Kopenhagen.



Marstrand, Familiengruppe. Kopenhagen.

germanisch, ebenso dickfällig war, schrieb von Rom, das Schönste seien die Osterien, wo man in der Nacht sitze, trinke und rauche. Ähnlich war die Reiseromantik der jungen Dänen. Constantin Hansen hat sie gemalt, wie sie teetrinkend und pfeifenqualmend in ihrer Werkstatt zusammensitzen, vom Balkon auf die ewige Stadt herabblickend. Und was sie dort sahen, ähnelt dem, was heute auf die Ansichtspostkarten gedruckt wird: Lazzaroni und



Marstrand, Die Kirchfahrt über Siljansöen.
Phot. Hansen & Weller, Kopenhagen.



Vermehren, Häusliche Szene.
Kopenhagen, Galerie.
Phot. Hansen & Weller, Kopenhagen.

Maronibuben, Prozessionen und hübsche Mädchen aus Trastevere, die unter rotem Kopftuch lustig hervorlachen. Auch Veduten der Villa Albani, des Kolosseums, der Pontinischen Sümpfe malten sie — so grün, kalt und frisch, als ob es Szenerien aus Kopenhagen, Partien aus dem Tiergarten wären. Nirgends verleugnet sich das dänische Temperament. Franziskaner träumen in der Sonne. In den Osterien geht es so still zu, wie in den dänischen Kneipen. Alles träumt und faulenzt, alles schläft und gähnt. Bewegung und Lachen gibt es nur bei einem — bei *Marstrand.*

Es ist seltsam, wie sehr dieser Maler aus dem Rahmen der dänischen Kunst herausfällt. Schon seine italienischen Bilder sind ein Hexensabbat. Da wird Tarantella getanzt. Esel gehen durch. Braune Burschen stechen sich mit Dolchen wegen einer herzlosen Schönen. Später brennt er in seinen Bildern zu Holbergs Komödien ein ganzes Feuerwerk von Espritraketen und launigen Einfällen ab. Zunächst ärgert man sich über diese unverhoffte Dramatik. Marstrand wirkt unter seinen Landsleuten wie der Angehörige einer anderen Rasse: als ob in der Gesellschaft stiller Menschen plötzlich jemand schreit und laut auflacht; als hätte ein Engländer vom Schlage Hogarths sich in das Reich Hamlets verirrt. Doch die Erinnerung an Hogarth zeigt auch, worin die eigenartige Größe des Meisters liegt. Satiriker mit dem Pinsel gab es allerwärts. Marstrand in seiner meisterhaften Art, die Charaktere auf ihre Grundnote zurückzuführen, Stumpfsinn, bäuerischen Stolz, Bosheit, Verschlagenheit in wenigen entscheidenden Strichen zum Ausdruck zu bringen, hat nur in Hogarth oder dem alten



Dalsgaard, Abschied.
Verlag Max Kleinsorg, Kopenhagen.

Brueghel seinesgleichen. Auch ist die Satire nicht sein einziges Feld. Er hielt die träumerische Ruhe der Lagunenstadt in unbeschreiblich feinen Werken fest, hat Kopenhagener Familienbilder — kleine Geburtstagsszenen und musikalische Soireen — mit wunderbarer Intimität gemalt.

Eine eigentliche „Einkehr ins Volkstum“, wie sie in der deutschen Malerei seit den vierziger Jahren sich vollzog, brauchten die dänischen Maler also überhaupt nicht zu halten. Denn während man in Deutschland das moderne Leben jahrzehntelang gemieden hatte, weil es angeblich keinen Stoff für Kunstwerke bot, hatten die Dänen von jeher das Vertraute, Nahe bevorzugt. Der Stoffkreis veränderte sich nicht. Er



Exner, Nähstunde. Verlag Max Kleinsorg, Kopenhagen.

wurde nur insofern erweitert, als man von der Schilderung der Kopenhagener Bürgerkreise auch zu der des Landlebens überging. *Vermehren, Dalsgaard* und *Exner* — sie haben für Dänemark dieselbe Bedeutung, wie für Deutschland Knaus, Vautier und Defregger. Ja, dem modernen Geschmack stehen sie näher als diese, weil ihnen alles Novellistische, Anekdotische fremd ist. Ihre Bilder sind einfach, sehr einfach. Eine Bäuerin sitzt arbeitend in stiller traulicher Stube. Kinder sammeln am Strande Muscheln. Ein alter Seemann blickt schwermütig über das Meer hinaus. Es wird nicht gewitzelt und gespöttelt, nicht nach akademischem Rezept komponiert. Nicht die Haupt- und Staatsaktionen des Lebens malen sie, sondern die Poesie der Gewohnheit; sie versenken sich in das Kleine mit jener stillen Freude, die wir an Pieter de Hooch, an van der Meer bewundern. Selbst ihre technischen Qualitäten imponieren. Vermehren in seinen ländlichen Gehöften streift an den Amateurgeschmack Pettenkofens. Manche von den Bauernstuben

Exners mit dem scharfen hellen Licht, das über die Kopftücher der Bäuerinnen, die Tischplatten und Geräte huscht, gleichen Arbeiten Leibls.

Einfach, schlicht und diskret sind auch die Landschaften. Gerade in den vierziger und fünfziger Jahren lockten Dampfschiff und Eisenbahn unsere deutschen Künstler in die fernste Ferne hinaus. Sie durchstreiften Palästina und Amerika, Norwegen und die Schluchten des Himalaja. Theodor Hildebrandt machte seine Reise um die Welt, um alle Glanzstellen des Kosmos zu fixieren. Die Dänen folgten ihrem künstlerischen Empfinden, nicht den Ratschlägen Baedekers. Sie blieben



Skovgaard, Bondedammen bei Hellebäk. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.
Phot. Vilh. Tryde, Kopenhagen.

im Lande und malten Liebes, Vertrautes, keine Effektstücke, die kalter Neugier, banalem Bildungsdrang dienen sollten. Daher wirken ihre Bilder auch so traut und lieb: als ob man während des Sommeraufenthaltes am Fenster stehe und in die lachende, grüne Welt hinausblicke. Keine blutroten Sonnenuntergänge, kein Alpenglühen, keine Eisfelder und blauen Grotten gibt es. Grün, fast nur Grün in allen Nuancen dominiert. Auch das ist seltsam. Anderwärts brauchte man Jahrzehnte, um zu sehen, daß ein Baum, eine Wiese grün sei, da der historische Geschmack verlangte, daß die Bilder auf den Butzenscheibenstil, den braunen Galerieton der alten Holländer gestimmt würden. Die Dänen, nicht in die Vergangenheit, sondern um sich blickend, sind als die ersten Poeten des Grün zu feiern.

Namentlich drei sind als die Klassiker der dänischen Landschaftsmalerei zu nennen: Skovgaard, Rump und Kyhn. *Skovgaard* ist der

Maler des Wassers, jener stillen Buchten, in denen schöne grüne Bäume sich spiegeln. Und erstaunlich ist, wie er diesen Wasserspiegel malt, wie er es versteht, den hellen Körper eines badenden Jungen als hübschen Farbenfleck in das Grün zu setzen oder stahlblaue Weiher, perl-



Rump, Eichenwald bei Stampen. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.
Phot. Vilh. Tryde, Kopenhagen.



Kyhn, Sommerabend.

graue Himmel und hellgrüne Wiesen auf eine herbwürzige Harmonie zu stimmen. Vor den Werken *Rumps* denkt man an Karl Haider. Es sind meist Waldlichtungen mit alten Buchen, in deren Kronen die Sonne spielt, oder sanfte Hügel mit jungen Holzungen, deren zartgrüne Blätter sich apart von dem Dunkelgrün des Bodens absetzen. *Kyhns*


Melbye, Der Leuchtturm von Eddystone.

Reich ist mehr der Himmel als das Land. Weite bleichgrüne Ebenen malt er und weißgraue Wanderwolken, die langsam einen kalten, stahlblauen Himmel durchziehen. Auch jene Stimmung des Herbstes, wenn die Bäume sich entlauben und die ersten gelben Blätter den Boden decken, hat in ihm einen feinen Interpreten. Gleichzeitig trat *Lundbye* auf, der dänische Troyon, in dessen Werken sich die stille Ruhe der Natur und das philosophische Sinnen der Rinder zu großem träumerischen Akkord vereint. *Melbye, Larsen* und *Sörensen* malten ihre prächtigen Marinen. Kurz, es blühte in Dänemark damals eine „Schule von Fontainebleau". Zu internationaler Berühmtheit konnten es die Maler nur deshalb nicht bringen, weil sie in einem so abgelegenen Ländchen lebten.

Diese Abgeschlossenheit endete im Beginn der sechziger Jahre, als die Ära der Weltausstellungen anhob. Dänemark hatte den Ehrgeiz, gleichfalls auf der Arena vertreten zu sein, und das Ergebnis war ein großes Fiasko. Alle ausländischen Kritiker, an Prunk- und Spektakelstücke gewöhnt, waren einig in der Ansicht, daß der dänischen Malerei sowohl die großen Ideen wie die malerischen Allüren fehlten. Den Dänen selber erschien ihre Kleidung zu bescheiden und schlicht. Sie suchten nun malen zu lernen, breit, saftig und prunkvoll. An die Stelle der kleinen Bilder traten große von jenem Riesenformat, das die internationalen Jahrmärkte forderten. Von den bescheidenen Szenen aus dem Alltagsleben ging man zu anspruchsvollen Geschichtsbildern über, da nur sie die Möglichkeit gaben, üppige, prunkende Farben zu mischen, wallende Portieren, sammetene und seidene Kostüme schillern zu lassen. Und es ist kein Zweifel, daß diese Durchgangsphase notwendig war, daß unter den vielen geschickten Malern, die Dänemark jetzt hervorbrachte, auch einige sehr feine Künstler sind.


Zahrtmann, Leonore Christine im Gefängnis.

Besonders gilt das *Zahrtmann.* Eine Historienmalerei wie diese kann auch lieben, wer Piloty haßt. Es ist dänisch, daß Zahrtmann nie daran dachte, Modelle als Galilei oder Milton, Kolumbus oder Wallenstein vorzuführen, daß er nicht beliebige historische Dunkelmänner ausgrub, sondern auf eine engbegrenzte Epoche seiner vaterländischen Geschichte, fast auf eine einzige Figur sich beschränkte, die ihm wie



Karl Bloch, Ein Sommertag.
Verlag von Max Kleinsorg, Kopenhagen.

jedem Dänen lieb und wert war. Eleonore Christine, die Gemahlin Ulfelds, ist seine Heldin, deren starkes Leben und schweres Sterben er schilderte, ohne rührselige Pathetik, ohne falschen Prunk, ernst, wahr und einfach. Und denselben kraftvollen Realismus zeigen die anderen Werke. Mag er Szenen aus Shakespeare, der römischen Verfallzeit, dem dänischen Rokoko darstellen — sie sind von wirklichem Lebensblut, nicht von Theaterpathos durchpulst.

Im übrigen freilich steht man dieser Phase dänischen Kunstschaffens heute gleichgültig gegenüber. Bei aller Anerkennung der technischen Verdienste der Maler glaubt man doch zu finden, daß sie im Verkehr mit dem Ausland ihr Bestes einbüßten. *Karl Bloch* zum Beispiel ist überaus vielseitig, hat das Verschiedenste mit geschicktem Pinsel gemalt. Doch in seinen religiösen Bildern sieht er aus wie Munkácsy,



Helsted, Der Stadtrat hält Sitzung.

in seinen Historien wie Piloty, in seinen Mönchsbildern wie Grützner. *Wilhelm Rosenstand* malte italienische Karneval- und Pariser Brasserieszenen talentvoll, aber unpersönlich. *Helsted* und *Thomsen* brachten in die Genremalerei jene witzigen Pointen, die das Ölbild zum Feuilleton machen. Die Porträtmalerei *(August Jerndorf)* strebt nach repräsentierender Würde, arbeitet mit Bärenfellen und samtenen Vorhängen, mit schlechtem kunstgewerblichen Beiwerk und den ominösen Büchern, die im Salon der Photographen aufliegen. Selbst die Landschaften von *Gottfried Christensen* und *Christian Zacho* wirken trotz ihres großen Formats innerlich klein neben den empfindungsvollen Werken der Älteren. Man arbeitete auf den Effekt, gegen den Strich



Thomsen, Mittagessen im Pfarrhofe. Kopenhagen, Galerie.

des dänischen Temperaments. Zwischen den Künstler und die Natur war die Rücksicht auf den Ausstellungsbesucher getreten. Das Streben, dem Ausland es gleichzutun, hat zu einer Allerweltskunst geführt, und wieder dänisch wurde man erst dann, als die Kunst ganz Europas in die Bahnen einlenkte, die, den Jahrzehnten vorauseilend, der alte Eckersberg ging.

Diese Bekanntschaft mit dem französischen Impressionismus erfolgte in Dänemark sehr früh. Denn die literarischen Beziehungen zu Frankreich waren jederzeit eng. Und gute französische Kunst gab es bei Karl Jacobsen zu sehen. Was dieser Kopenhagener Bierbrauer für das Kunstleben seines Landes tat, ist unschätzbar. Er hat Antiken gesammelt und französische Plastik, die feinsten alten Dänen und die apartesten Impressionisten; hat ein eigenes Haus für seine Sammlung

gebaut und die Tür für jeden geöffnet, den Sinn für Kunst in das Volk getragen. So konnte die Geschmackswandlung, die anderwärts mit so viel Kämpfen verbunden war, sich in Dänemark ganz still vollziehen. Das Publikum war geschult, und den Malern ward der Anschluß an die neue Bewegung um so leichter, als für Dänemark dieses Neue ja nur die Wiederaufnahme eines vergessenen Alten bedeutete. Der Schluß des Jahrhunderts vollendete, was der Anfang des Jahrhunderts erstrebt hatte. Auf feineren, weicheren Instrumenten spielte man von neuem die Melodien, die auf härteren schon die Großväter spielten. Die letzten Konsequenzen des Impressionismus zu ziehen, den Franzosen überallhin in ihren kühnen Experimenten zu folgen, lag also nicht im Programm. Meister wie Monet und Degas, die eigentlichen Klassiker des Impressionismus, konnten den dänischen Malern nichts sagen. Eher könnten Bastien-Lepage, Cazin und Carrière als ihre Führer genannt werden, wenn es überhaupt richtig wäre, eine Kunst, die sich aus der dänischen Natur und dem dänischen Temperament ergab, auf den Einfluß fremder Meister zurückzuführen.



Viggo Pedersen, Solskin.

Wie vor hundert Jahren ist heute die dänische Malerei eine vornehme, stille Kunst. Wie damals hat sie, im Leben wurzelnd, doch eine mimosenhafte Scheu vor allem Rauhen, Plebejischen. Jene großen Armeleutbilder, die anfangs allerwärts vorherrschten, wurden in Dänemark nicht gemalt. Selbst das Straßenleben wird gemieden. Denn man liebt nicht die Bewegung, nur die Ruhe, nicht die hastende Arbeit, nur sinnendes Träumen. Junge Mütter sitzen an der Wiege ihrer Babies. Ein kleiner Bube schaukelt sein Schwesterchen. Ein krankes Mädchen blättert im Bilderbuch oder betrachtet eine Blume. Eine alte Frau setzt sich die Brille auf, um einen Brief zu lesen. Besonders die Stunde der Dämmerung ist beliebt, wenn die Petroleumlampe ihr mildes Licht verbreitet, die Zigarette dampft und das Wasser im Teekessel brodelt. Wie gemütlich sind dann diese Zimmer mit den grünen Blattpflanzen und den traulich-altväterischen Möbeln. Wie läßt sich träumen, wenn das Feuer im Ofen summt und der Regen leise gegen die Fenster schlägt. Ähnliches auszudrücken hatten schon die Alten versucht, doch sie blieben trocken und hart. Jetzt paßt zu dem traum-



Tuxen, Susanna im Bade.
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.
Phot. Vilh. Tryde, Kopenhagen.



Tuxen, Königin Viktoria von England.



Kröyer, Bildnis von Holger Drachmann.



Kröyer, Künstlerfrühstück in Skagen.



Kröyer, Dejeuner.

haften Empfinden, den nebelhaft verschwommenen Gefühlen auch das schummerige Licht, das den Dingen ihre Schwere nimmt.

Naturgemäß stimmt das nicht für sämtliche Maler. Die Kunst eines ganzen Landes kann nicht in das Prokrustesbett eines einzigen Sentiments gespannt werden. *Engelsted* und *Henningsen* malen Zeitungsnotizen, ähnlich denen, die in Frankreich Jean Bérand verfaßte.



Kröyer, Das Komitee für die französische Ausstellung in Kopenhagen 1887. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.

Irminger in seinen Hospitalbildern berührt sich mit Gervex. *Viggo Pedersen,* zuweilen auch *Theodor Philipsen* stehen der Lichtmalerei Claude Monets nicht fern. *Tuxen* tritt in den verschiedensten Gewändern auf: schneidig elegant in seinen Bildnissen; an Chaplin streifend, wenn er nackte Frauenkörper oder rosige Amoretten durch die Luft verstreut. Und am imposantesten ist die Vielseitigkeit *Kröyer*s. Er hat seit den Jahren, als er die normannische Sardinerie und die Feldarbeiter der Abruzzen malte, eine riesige Bahn durchlaufen. Erst war er dunkel im Sinne Munkácsys Dann wurde Manet sein Meister. Nachdem er im Pleinair geschwelgt, entstanden die Gesellschaftsstücke der Sammlung Jacobsen, in denen er Zwielichteffekte und künstliches Licht mit so erstaunlicher Meisterschaft wiedergab. Das ganze Leben Dänemarks — am Strand und in der Stadt, in Salon und Kneipe — ist



Kröyer, Sommerabend am Strande. Privatbesitz.



Viggo Johansen, Am Schreibtisch.



Viggo Johansen, Samstag Abend.
Kopenhagen, Bramsensche Sammlung.



Viggo Johansen, Gute Freunde.



Otto Haslund, Sonntagsruhe.
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.
Phot. Vilh. Tryde, Kopenhagen.

in seinen Werken umschrieben, mit einer Verve und Bravour, die jeder Schwierigkeit spottet.

Doch so sehr man diese Meister schätzt, innerlich mehr hingezogen fühlt man sich zu denen, die nichts von diesem vielseitigen Virtuosentum haben, die nur mit sich selber sprechen, gar nicht zu wissen scheinen, daß ein anderer ihren Worten lauscht. Die Bilder *Viggo Johansens* sind solche gemalte Monologe. Man sieht sie immer wieder gern, diese Kleinen, die in die Badewanne steigen oder zur Dämmerstunde den Erzählungen der Mutter lauschen, diese Abendgesellschaften und Träumereien am Piano. Denn hier ist eine Schlichtheit, die von Herzen kommt und zum Herzen spricht. Über die Bilder hinweg meint man in eine kleine, traute Welt zu blicken.

Mit dem Stoffgebiet Johansens ist das der anderen gekennzeichnet. *Otto Haslund,* schon fast Siebziger, dankte dem Impressionismus eine vollständige Erneuerung seiner Kunst. Es ist eine wunderbare



Laurits Ring, Frühling.

Feinheit in diesen Hirtinnen, die strumpfstrickend neben ihrer Herde stehen; in diesen kleinen Buben, die am Morgen nach dem Christfest strahlenden Auges ihre Spielsachen betrachten. *Karl Jensen* ähnelt Gotthard Kuehl, nur daß er noch weicher, noch zarter ist. Weißgetünchte Kirchen, durch deren Fenster mildes Tageslicht fällt, Interieurs aus alten Schlössern, auch kleine Stillleben mit blauen Krügen und weißblauen Tassen hat er mit sehr viel Sinn für kühle, aparte Tonwerte wiedergegeben. Gleich enthaltsam in der Farbe ist *Laurits Ring*. Mag er einen Alten malen, der langsam über die Landstraße geht, oder Kinder, die ihren heimkehrenden Vater begrüßen — es ist immer die Corot-Harmonie: graugelbe Strohdächer, die helle Wand eines Bauernhauses und eine graugrüne Wiese, auf zarten, silberigen Ton gestimmt. Selbst den Fischermalern, die hoch oben in Skagen, dem kleinen Dorf an der Nordküste Jütlands, hausen, ist alle brutale Kraft, alle heroische Größe fremd. Nicht den Seemann, der durch die Fluten watet und mit dem drohenden Elemente kämpft, haben *Michael* und *Anna Ancher* gemalt. Sie malen die Ruhe des Feierabends, das stille Leben der Frauen und Kinder: Fischersleute, die von einem Hügel in das Meer hinausspähen oder ihren Buben spazieren führen; Mädchen, die garnwindend in der Sonne sitzen oder ihrer kranken Mutter aus der Bibel vorlesen.



Michael Ancher, Heimkehrende Fischer. Kopenhagen.

Und wer ist fähig, die Stimmung der dänischen Landschaften in Worte umzusetzen? Wer kann diese Bilder beschreiben, die gar nichts darstellen, die nur wie ein Hauch sind, wie ein Ton: ganz leise angeschlagen und doch das Herz durchzitternd. Da weiden Kühe auf der Düne — man glaubt die kalte, würzige Luft zu atmen. Dort zieht sich eine



Julius Paulsen, Adam und Eva. Kopenhagen, Galerie.

Landstraße hin, grau und eintönig — die ganze Müdigkeit langer Wegstunden liegt darüber. Oder in einer Talmulde blüht rötliches Heidekraut. An einem Chausseegraben strecken magere, weißgelbe Blumen ihre blassen Köpfchen empor. Aus einem Bauernhaus schimmert leise das Licht einer Lampe. Oder die Mondstrahlen huschen scheu über einen einsamen Weiher. Fast immer ist es Oktober: die Zeit, wenn die Blätter fallen und die Natur sich zur Ruhe rüstet. Fast immer ist es Dämmerung, die Zeit, wenn die Formen verschwinden und die Farben schlafen. *Niels Skovgaard* und *Julius Paulsen* geben besonders fein diese schlichten Reize der dänischen Landschaft wieder. Und neben ihnen steht *Locher,* der Marinemaler, stehen *Ole*



Syberg, Der Fremde.

Pedersen und *Niels Pedersen-Mols* mit ihren wundervollen Tierstücken. Alle sind noch in der Vollkraft des Schaffens, gleichalterig mit unseren deutschen Meistern Liebermann, Uhde und Kalckreuth.

Welches sind die Ziele der Jugend? Gemäß der Plötzlichkeit, mit der anderwärts in den neunziger Jahren auf den Naturalismus eine

romantische Sehnsucht folgte, sollte man eine ähnliche Wandlung auch bei den Dänen erwarten. Doch es scheint, daß in diesem ruhigen stillen Lande sogar die Gegensätze der Generationen weniger schroff sind. Wohl macht der Neuidealismus und die kunstgewerbliche Bewegung auch in der dänischen Malerei sich fühlbar. *Joachim Skovgaard* versucht dem kleinen Land eine dekorative Kunst zu schenken. *Willumsen* huldigt einer archaisierenden Stilistik. Doch die allgemeine Marschroute ist noch unverändert. Die Vertreter der jüngeren Generation unterscheiden sich von den früheren nur dadurch, daß sie entweder wie *Tom Petersen* und *Fritz Syberg* an die Stelle weicher Verschwommenheit eine festere Klarheit der Linie setzen, oder daß sie noch mehr als die Älteren nach ruhiger Tonschönheit streben, sich auf eine ganz kleine, fast monochrome Skala beschränken. Weiß, Perlgrau und Schwarz — das ist die gewöhnliche Harmonie, in die höchstens ein mattes Grün hereinklingt. So malt *Karl Holsoe* seine Interieurs: grüne Tischdecken und grüne Blattpflanzen, grauweißes Tageslicht, das auf braunen Pianinos, auf weißen Notenbüchern und Büsten spielt. So malt *Wilhelm Hammershöj* seine Bildnisse und Familienszenen: stille Menschen vor einer perlgrauen Wand, auf der ein schwarzgerahmter, weißer Kupferstich hängt. So malen die anderen ihre feinen Landschaften, graue Novembertage mit dunklen entlaubten Bäumen und dem ersten Schnee, der sich mattweiß über die Fluren senkt.



Wilhelm Hammershöj,
Sonnenschein im Zimmer. Privatbesitz.

Für den Ausländer gehört zunächst viel guter Wille dazu, auf Ausstellungen die dänischen Säle überhaupt zu beachten, vor Bildern stehenzubleiben, die weder stofflich noch koloristisch Reklame machen. Doch hat man die Betrachtung begonnen, so kommt man nicht leicht los. Man fühlt sich überaus wohl in der Gesellschaft dieser sympathischen Maler, die mit so leiser diskreter Stimme so liebe herzliche Dinge sagen.

* * *

Die Reise von Kopenhagen nach Stockholm dauert nicht lange. Gleichwohl, so nahe die beiden Länder sich sind, ist doch die schwedische Kunst von der dänischen grundverschieden. Ein expansiver



Salmson, An der Barrière von Dalby.
Paris, Luxembourg.



Hagborg, Eine Waschanstalt.



Hagborg, Am Strande.

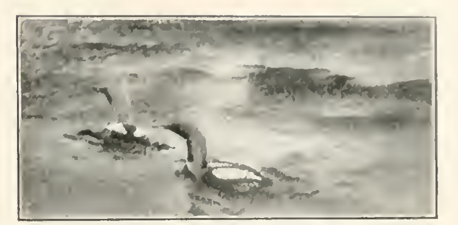


Prinz Eugen von Schweden, Stille Wasser.
Stockholm, Museum.

kosmopolitischer Geist hat seit den Tagen Gustav Adolfs die schwedische Politik beherrscht. Und dieses kosmopolitische Element, so verschieden von dem rührenden Heimatgefühl der Dänen, gab auch von jeher der schwedischen Malerei die Note.

Blicken wir zurück auf das 18. Jahrhundert, so stoßen wir schon in jener Epoche auf Lavreince und Roslin, die, in Paris tätig, fast wie Franzosen dem Rahmen des Rokoko sich einfügten. Später hat Schweden eine ganze Anzahl von Genremalern *(Karl D'Uncker, Wilhelm Wallander, August Jernberg, Ferdinand Fagerlin* und andere) hervorgebracht, die in Düsseldorf eine scheinbar schwedische Kunst erzeugten, indem sie Düsseldorfer Modelle mit schwedischem Nationalkostüm drapierten. Eine Anzahl von Historienmalern *(Hellqvist, Cederström* und andere) gab es, die sich in München der von Piloty erlernten Kunstgriffe bedienten, um Stoffe aus der schwedischen Geschichte in jenem

Stil zu schildern, der damals allerwärts herrschte. Und die beiden ersten Vertreter der eigentlich modernen schwedischen Kunst — sind sie Schweden? Nun, *Salmson* und *Hagborg*, die zuerst in die Bahnen der Hellmalerei einlenkten, lebten und arbeiteten in Paris. Fischer der Bretagne und Bauern der Pikardie sind die Helden ihrer Bilder. Selbst wenn sie schwedisch zu sprechen scheinen, liegt das Schwedische nur in den Gewändern, die sie Pariser Modellen anziehen.



Bruno Liljefors, Möwen.

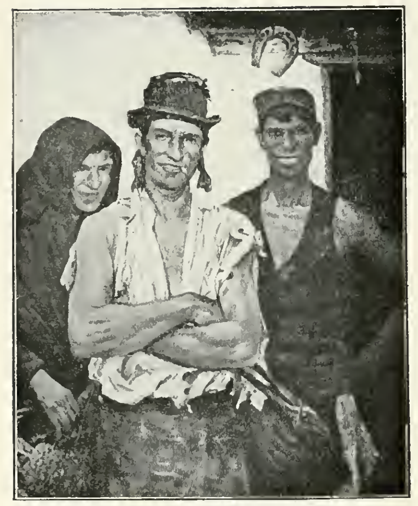


Bruno Liljefors, Seeadler.



Oskar Björck, Prinz Eugen von Schweden.

Die Jüngeren haben in gewissem Sinne aus dieser Pariser Kunst eine schwedische Kunst gemacht, indem sie den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit mehr nach der Heimat verlegten. Doch der kosmopolitische Zug ist ihnen auch noch geblieben. Durch weltmännische Eleganz und blendende Geschicklichkeit unterscheiden sie sich von dem Biedermeiertum, der still anspruchslosen Beschaulichkeit der Dänen. Was malen die schwedischen Landschafter, *Nils Kreuger, Karl Nordström, Prinz Eugen, Axel Sjoberg* und *Walberg?* Nun, namentlich Zwielichtstimmungen der apartesten Art: wenn silberne, gelbe, orangene Lichter über den Spiegel eines Sees oder über nächtliche Straßen huschen; wenn buntbewimpelte Gondeln leicht über die Fluten gleiten, das Abendrot über dem Meere spielt, die Sonne ihre letzten Strahlen über dunkle Baumwipfel breitet oder das Licht der Leuchttürme mit der Dämmerung kämpft — werden mit prickelnder Verve geschildert. Als Tiermaler machte *Bruno Liljefors* durch verblüffende Werke Aufsehen. Mochte er Wachteln oder Auerhähne, Hunde oder Hasen, Elstern oder Rohrdommeln malen — die flüchtigsten Bewegungen, die flackerndsten



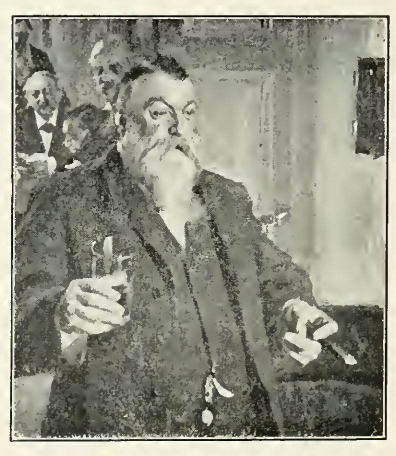
Ernst Josephson, Spanische Schmiede.
Christiania, Nationalgalerie.



Anders Zorn, Die Mutter.



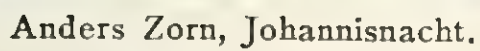
Richard Bergh, Am Herd.



Anders Zorn, Bildnis.

Lichtstimmungen waren (wenigstens in seinen ersten guten Bildern) mit der Schlagfertigkeit eines Japaners erhascht. Sonst lassen sich die schwedischen Maler nicht nach „Stoffen" einteilen. Virtuosen, die alle Kunstmittel beherrschen, sind sie in der Wandmalerei ebenso wie im Porträt und in der Griffelkunst zu Hause. *Oskar Björck, Ernst Josephson, Georg Pauli, Richard Bergh* sind die bekanntesten Namen. Und *Anders Zorn* in seiner unruhigen Nervosität ist für Schweden ebenso typisch, wie Johansens provinzielle Schlichtheit für Dänemark. Nicht seine Seebilder nur mit den wogenden Wellen und den nackten lichtge-





Anders Zorn, Johannisnacht.



Anders Zorn, Badende.



Anders Zorn, Jahrmarktstag.

badeten Körpern gehören zum technisch Feinsten, was die moderne Kunst im Festhalten zitternder Bewegung leistete. Die gleiche kecke, keine Schwierigkeiten kennende Sicherheit macht seine Interieurs, seine Porträts und Volksstücke zum Gegenstand der Bewunderung für jedes Malerauge. Namentlich sprühend rote und gelbe Töne weiß er



Karl Larsson, Atelier-Idyll.

wie kein anderer zu mischen. In den Bildern *Karl Larssons* ist diese spielende Leichtigkeit der Mache mit einem gewissen Streben nach dem monumentalen Wirksamen gepaart. Und diese großzügig dekorative Wirkung scheint überhaupt das Ziel, dem die meisten Jüngeren nachgehen. Der Landschafter *Gustaf Fjaestad* machte beispielsweise in den letzten Jahren durch derartige Werke Aufsehen. Mag er den Sternenhimmel malen, der silberklar über schneebedeckte Waldungen sich breitet, moosübersponnene Felsblöcke, die einen stillen Weiher umsäumen, oder gelbe Äcker, über die der Blick weit ins Unendliche



Karl Larsson, Selbstbildnis.



Karl Larsson, Märchen.



Gustaf Fjaestad, Eis- und Schneewehen.

schweift — mit der naturalistischen Wahrheit verbindet sich eine skulpturale Flächenstilisierung von sehr apartem dekorativen Wohlklang.

* * *

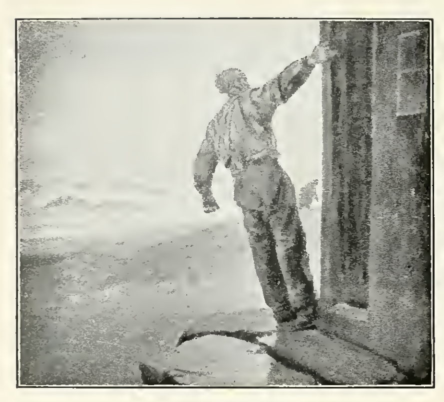
Wieder eine andere Welt betritt man, wenn man in Ausstellungen aus den schwedischen in die norwegischen Säle kommt. Aus dem großstädtisch rauschenden, sinnlich raffinierten Stockholm ist man in eine ernste einsame Natur versetzt, in eine Natur, wo eine rauhe, klar gesäte Bevölkerung, ein Volk von Fischern und Bauern in harter Arbeit dem Meer seine kärgliche Nahrung abtrotzt.

Auch die Norweger hatten eine Zeitlang für den internationalen Kunsthandel gearbeitet, in Genrebildern von den Sitten und Gebräu-



Nils Gustav Wentzel, Begräbnis eines Seemanns.

chen, in Landschaften von den Naturphänomenen ihrer Heimat erzählt. Die Namen *Adolf Tidemand, Hans Gude* und *Morten-Müller* kommen, wenn von solchen ethnographisch-geographischen Bildern gesprochen wird, in Erinnerung. Doch in Norwegen endete diese internationale Malerei sehr früh. Schon 1859 war Björnson Vorsitzender einer „norwegischen Gesellschaft", die als einen Hauptpunkt in ihr Programm den Kampf gegen die verflachende Konvention der Düsseldorfer Malerschule aufnahm. Ibsen war sein Stellvertreter. Und als in den achtziger Jahren auf den Pariser und Münchener Ausstellungen die ersten Erzeugnisse der modernen norwegischen Malerei bekannt wurden, hatte es tatsächlich den Anschein, als ob in dieser Kunst die ganze Rauheit, die ganze Ursprünglichkeit des Nordens lebte. Die Maler bemühten sich nicht, geschmeidig und elegant zu erscheinen, nein, sie stellten Land und Leute ihrer Heimat mit so elementarer Kraft vor Augen, als sei der Gebrauch von Pinsel und Farbe erst für sie erfunden worden. Wie die Menschen selbst, denen man im Norden begegnet, diese stahlgehärteten Riesen mit den schwieligen Händen, dem wettergebräunten



Krohg, Ein Signal.

Gesicht, den Ölkappen und blauen Blusen, Söhnen einer versunkenen Heroenzeit gleichen, so hatten auch die Maler *(Nils Gustav Wentzel, Jörgensen, Kolstoe, Christian Krohg)* etwas Hünenhaftes, Urweltliches in der Unmittelbarkeit, der brutal barbarischen Art, wie sie an die Dinge herantraten. Die grellsten Wirkungen des Pleinairs waren ihnen die liebsten. Alle Farben des Prismas ließen sie schillern. Parallel mit diesen derben Figurenbildern gingen Landschaften von sehr großem Feingefühl. Man malte nicht mehr wie früher die Mitternachtssonne und die smaragdgrünen Felswände der Fjorde. Nein, man suchte einfach und wahr den herben schlichten Charakter der norwegischen Natur zu packen. Der erzählte von einsamen Weihern, wo kein Boot



Eilif Peterssen, Sturm auf Jaederen.

die Wasserfläche furcht, kein Mensch sichtbar ist, keine Stimme erschallt; jener von der Stunde der Dämmerung, wenn die Sonne kalt und klar hinter den Bergen verschwindet; jener vom Winter, wenn eine eisige durchsichtige Luft über knisternde Schneeflächen weht. Und wenn es kein Zufall ist, daß die größten Landschafter des Jahrhunderts Kinder der Großstadt waren, so erklärt sich auch leicht, wes-

halb die feinsten Frühlingsbilder damals im winterlichen Norwegen gemalt wurden. Je länger man den Frühling entbehren muß, desto mehr weiß man ihn zu schätzen: jenen Frühling, der fast noch Winter ist, mit seinen kahlen Ästchen und seinem knospenhaft spitzen jungen Grün. *Amandus Nilson, Eilif Peterssen* und *Christian Skredsvig* sind hauptsächlich durch solche Landschaften bekannt geworden.

Im Laufe der letzten 20 Jahre, als die gesamte europäische Malerei von den großen naturalistischen Kraftproben zu mehr geschmeidigen, versöhnlichen Bildern überging, ist freilich auch in der norwegischen Kunst auf die reizvolle Herbigkeit eine mehr salonmäßige Allüre ge-



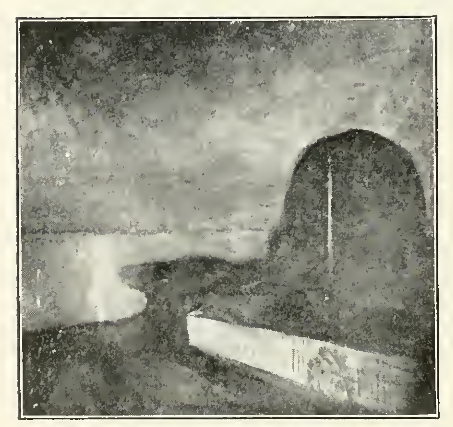
Skredsvig, Landschaft.
Phot. O. Väring, Christiania.

folgt. Noch immer erkennt man auf modernen Ausstellungen die norwegischen Säle daran, daß hier ein Schneebild neben dem andern hängt. Aber zahmer, zivilisierter sind die Maler geworden, die vor 10 Jahren so derb und ungeschlacht auftraten. Jörgensen, Kolstoe, Krohg, Gustav Wentzel — sie malen jetzt nicht mehr jene hünenhaften Matrosen und Fischer, all jene Riesenbilder, die damals den norwegischen Ausstellungen etwas so Brutales, Herausforderndes gaben. Das Format ist kleiner, die Farbe hat etwas Abgetöntes, Weiches bekommen. Selbst die Landschaften haben nicht mehr die asketische düstere Einsamkeitspoesie von früher. Der Schick hat sich der norwegischen Palette bemächtigt und aus den ernsten Schneefeldern glitzernde Skating-Rinks gemacht. Mit *Fritz Thaulow* bahnte sich diese Wandlung an. So bestechend sein Können war, ließ sich nicht übersehen, daß die Wellen seiner Weiher ein wenig gefallsüchtig schillerten.



Fritz Thaulow, Winternacht in Norwegen.

Sonst sind in den letzten Jahren noch *Borgen, Hennig, Hjerlow* und *Stenersen* in die Phalanx der norwegischen Landschafter eingetreten. Und besonders anziehend ist *Halfdan Strom,* der Lichtstrahlen, die aus stillen Fenstern über einsame Landschaften zucken, dunkelblaue Weiher, nächtliche Himmel und bunte Frauenkleider, die als pikante Farbenflecke sich von dunkelgrünen Wiesen abheben, mit



Ed. Munch, Sternennacht.
Phot. O. Väring, Christiania.



Ed. Munch, Kinderbildnis.

einer an Cazin streifenden Tonfeinheit schildert. Und schließlich haben auch an den dekorativen Bestrebungen der Gegenwart einige Norweger sich mit Erfolg beteiligt. *Gerhard Munthe* zum Beispiel, ehedem durch feine Frühlings- und Winterlandschaften bekannt, ergeht sich heute in einer stilisierenden Linienkunst. Von einer anderen Seite her durch großflächige Stilisierung der Farbe, etwa im Sinne des Cézanne, suchte *Edvard Munch* zu einem ähnlichen Ziel zu kommen. Munch, der bald im äußersten Norden, bald in Paris, Berlin oder Thüringen lebt, hält schon seit langer Zeit durch seine Bilder die Welt in Spannung. Es ist fast mehr über ihn geschrieben, als gemeinhin einem Künstler zuträglich ist — von dem Hymnus Przybyszewskis 1894 bis zu dem Buche Max Lindes, das ihn als den Maler der Zukunft preist. Doch mag solche Verhimmelung auch zum Widerspruch reizen: daß in den

Werken Munchs oft eine urwüchsige Größe steckt, kann man nicht verkennen. Er gehört zu den wenigen heute, die „seelisch" wirken. Eine unheimliche herzbeklemmende Stimmung ist über viele seiner Arbeiten gebreitet. Wahnsinn und Tod sind die fürchterlichen Themen. Doch wie er in Werken solcher Art den Betrachter bannt, weil sie so grausig ernst sind, weil keine leere Pose, keine gezierte Phrase stört, weiß er durch die Wucht seiner Malerei auch in anderen Bildern zu fesseln, in denen er ganz einfache Dinge aus dem Leben des Alltags gibt. Sein großes Bild einer nordischen Sommernacht war beispielsweise von einer dekorativen Wucht sondergleichen. Bis in die weiteste Entfernung blieb es wirksam, in so großen symphonischen Akkorden



Ed. Munch, Sturm.
Phot. O. Väring, Christiania.

rauschten diese Farben daher. In seinen Bildnissen weiß er trotz oder gerade wegen ihrer Vereinfachung oft sehr schlagend zu wirken. Und was für ein Rhythmus ist in seinen kleineren Landschaften. Wie versteht er, durch klar harmonische Gliederung der Farbenmassen und durch Zurückführung aller Einzelheiten auf die entscheidende Grundform auch diesen Werken, trotz ihres bescheidenen Formats, eine klare, fast monumentale Wirkung zu geben. Mag er sich noch so oft verhauen und dann roh, geradezu beleidigend roh neben kultivierten Franzosen wirken, man hat doch immer die Empfindung, daß ein geborenes Maleringenium in machtvoller Ursprünglichkeit sich ausspricht.

* *
*

Mehr mit den Schweden als mit den Norwegern sind die Finnen verwandt: sie sind apart und geschmeidig. Der frühverstorbene, sehr



Albert Edelfelt, Die alten Frauen von Rukolaks.



Eero Järnefelt, Heimkehr vom Jahrmarkt.

vielseitige *Albert Edelfelt* wurde als erster bemerkt. *Eero Järnefelt* malte in ähnlichem Sinn duftige Akte und leuchtende Landschaften. *Magnus Enckell, Pekka Halonen* und *Viktor Westerholm* heißen andere, die auf den Ausstellungen der letzten Jahre hervortraten. Und neben diesen frischen Naturalisten ist als Vertreter einer dekorativ stilisierenden Kunst *Axel Gallén* zu nennen. Gewiß, seine Bilder erwecken ähnliche Bedenken wie etwa die Werke Jan Toorops. Sie behandeln Fabeln, deren gegenständliches Verständnis die Bekanntschaft mit der altfinnischen Poesie voraussetzt. Doch immerhin, auch demjenigen, dem die Legende gleichgültig ist, imponiert die künstlerische Gestaltung. Die Werke zeigen eine ernste unberührte nordische Welt, wo alles ins Große, ins Heroische geht, eine Welt, wo der Schnee glitzert, Kiefern und Föhren aus rötlichem Heidekraut aufragen, Ebereschen, Schlehen und Hagebutten aus wildem, dunklem Gesträuch hervorblinken. Und auch die Figuren haben in der Vereinfachung der Bewegung und des Ausdrucks oft eine seltsame, in gewissem Sinn giotteske Größe.

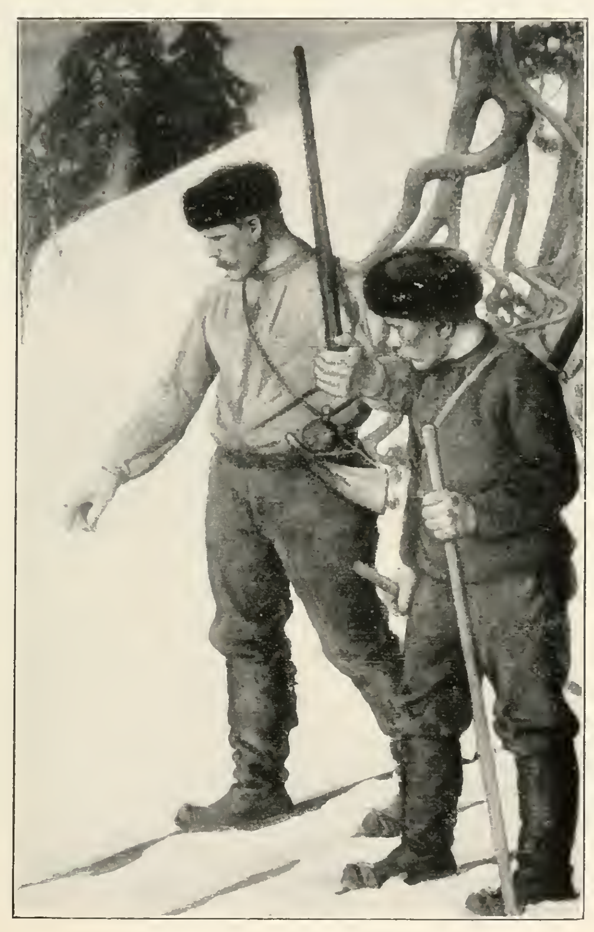
* *
*



Magnus Enckell, Gethsemane.

Finnland gehört zu Rußland, und auch die russischen Maler erregten eine Zeitlang viel Interesse. Es geht ja durch unsere Zeit

eine fast krankhafte Sehnsucht nach neuen, noch ungebuchten Sensationen. Solche Sensationen glaubte man von einem Volke erwarten zu können, das, wie man annahm, mit wilder unverbrauchter Kraft in die Kunstwelt eintrat. Tatsächlich hatten die russischen Säle auf der Pariser



Pekka Hallonen, Auf der Wolfsjagd.

Centennale 1900 sehr viel Charakter. Geschichtsbilder waren da, fast antediluvianisch, doch von packender Eigenart, Schilderungen aus dem Volksleben von düsterer, wunschloser Schwermut. Jenes Beklemmende, Herzzuschnürende, das über den „Brüdern Karamasow“ oder der „Macht der Finsternis“ liegt, schien auch aus den Bildern zu strömen. Daneben zeigte sich, daß eine tausendjährige Tradition über Rußland



Viktor Wasnezow, Alenuschka.



Michel Nesterow, Mönche.

liegt. Man stand vor einer kirchlichen Kunst, die von den Erzeugnissen unseres Jahrhunderts sich so unterschied, wie von den Werken der Renaissancemeister die der Mönche vom Berge Athos, vor einer Kunst, in der nicht imitiert, sondern organisch in die Gegenwart hereinragend die starre



Philipp Maliavine, Das Lachen.
Phot. Naya, Venedig.

Stabilität des byzantinischen Mittelalters lebte. Und schließlich fesselten Landschaften von fast dänischer blutloser Zartheit.

Viktor Wasnezow, der Schöpfer der Kuppelbilder in der Wladimir-Kirche von Kiew, wurde ganz besonders bemerkt. Man wurde durch seine Bilder an jene goldstrotzende, den Geist umnebelnde Kunst gemahnt, die einst die Mosaiken der Sophien-Kirche von Konstantinopel



Valentin Serow,
Bildnis des Kaisers Nikolaus II.



Valentin Serow, Damenbildnis.



Philipp Maliavine, Russische Bäuerin.



Konstantin Somow, Selbstbildnis.

schuf. Doch nicht nur Heiligenbilder von hieratischem Ernst hatte Wasnezow gemalt. Er malte auch Skythen, die mit Lanze und Streitaxt sich bekämpften, abenteuerliche Ritter, die über einsame Steppen zogen, stierblickende Bauern, die in dumpfer Verzückung vor Kruzifixen Gebete murmelten. Nächst Wasnezow fiel *Michel Nesterow* auf, auch Mönchs- und Heiligenmaler, doch mit eigener Note. Dann *Valentin Serow,* machtvoll als Bildnismaler, bestrickend als Landschafter. Und in der Nähe sah man Werke *Maliavines*: Bauern, reckenhaft gewaltig, wie Könige der Urwelt; sah jenes Bild, das er „Le


Konstantin Somow, Damenbildnis in Blau.

Rire" nannte, macbethhafte Weiber, in brandrote Fetzen gehüllt, mit wahnsinnigem Lachen in die Landschaft hinausgrinsend — das Ganze hingeschleudert mit einer Wucht, neben der Zorns kühnste Bilder ängstlich und zahm erschienen. *Apollinaris Wasnezow,* der Landschafter, sei gleichfalls genannt, der die düstere Öde Sibiriens, seine dunklen Ebenen und unendlichen Urwälder großzügig interpretierte. Und neben diese urwüchsigen Meister stellte sich als ästhetischer Auskoster einer vergilbten Schönheit *Konstantin Somow,* über dessen feinen Bildnissen und Parklandschaften der ganze romantische Zauber eines zerbröckelnden Rokokos lag.

Seitdem machten Ausstellungen in Berlin, Darmstadt, München und Wien uns genauer mit der russischen Kunst bekannt. Da sah man, daß die überschwenglichen Hoffnungen, die an das erste Auftreten der Russen geknüpft waren, doch einer wesentlichen Korrektur bedurften. Man wird ja russische Ausstellungen stets mit Interesse anschauen. Denn es hat Reiz, ein fremdes Land zu durchwandern, zu sehen, wie reich an Besonderheiten unser alter Planet noch ist. Man denkt beim Wort Rußland an allerhand sehr russische Dinge: an Schneefelder und Pelzmützen, an Elentiere, Schlitten und Skiläufer, an Heiligenbilder und Schnaps, an byzantinische Ornamente und vorsündflutliche Holzbauten, an Popen, die viel Frömmigkeit und ebensoviel Ungeziefer haben, an bunte Kopftücher und Knuten, an dicke Offiziere, die nach Sekt, und rothaarige Kokotten, die nach Moschus riechen. Die Möglichkeit einer sehr nationalen Kunst ist also in Rußland gegeben. Nur ist es leider so, daß diese beiden scheinbar so verträglichen Worte sich in Wirklichkeit schwer verbinden. Naturgemäß kann man die ganze tolle Grellfarbigkeit Rußlands auch in den Bildern aufleuchten lassen, kann das malen, was dieses Land noch an Urtümlichkeit, an bestialischen


Konstantin Somow, Abend.

Barbarismen hat. Doch dann wird das Auge des gebildeten Mitteleuropäers an den Werken die Kultur, den ästhetischen Charme vermissen. Und andererseits, wenn diese kultivierten Nuancen da sind, werden sie das nicht mehr ausdrücken, was dem Worte Rußland sein brenzlig scharfes Aroma gibt. An die Stelle des Nationalen wird das Kosmopolitische treten. In diese beiden Gruppen teilen sich die modernen russischen Maler. Die einen sind kühn. Sie schrecken nicht zurück vor der Zusammenstellung der lautesten blauen und ziegelroten Farben, ohne zu bedenken, daß diese Kühnheit ein Saltomortale ins Barbarische ist. Und neben den wilden Männern stehen die Salonrussen, fein, doch charakterlos: Imitatoren dessen, was in Frankreich die Gauguin und Cézanne, die Raffaelli und Signac sagten. Wer die moderne Kunstgeschichte nicht als ein Konversationslexikon über alle belanglosen Dinge auffaßt, die in ganz Europa gemacht werden, hat keine Veranlassung, fremde Namen sich einzupauken, die nicht mehr bedeuten, als jene, die man zu Hause ignoriert.

England.

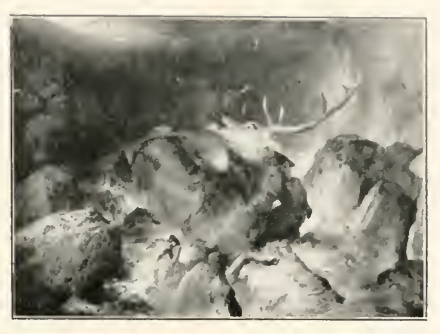
Die englische Malerei behielt auch im 19. Jahrhundert noch nationalen Charakter. Während die meisten anderen Länder zu Provinzen eines Weltreiches wurden, dessen künstlerische Hauptstadt Paris heißt, herrscht in England noch jetzt eine Kunst von spezifisch britischer Eigenart, eine Inselkunst gleichsam, von der keine Brücken zu der des Kontinents führen.

Besonders stark ist diese Kunst im Beginn des 19. Jahrhunderts gewesen. Denn England schritt ja in die neue Zeit ruhiger als der Kontinent herüber. Dort hatten die sozialen Umwälzungen vom Schlusse des 18. Jahrhunderts eine Scheidewand zwischen Vergangenheit und Gegenwart errichtet. Die Kunst brauchte lange, um heimisch in der neuen Welt zu werden. Für England, das diese Fragen schon erledigt hatte, bedeutete der Beginn des 19. Jahrhunderts keinen historischen Wendepunkt. So konnte auch die Kunst, statt ihre Marschroute zu verändern, auf dem Wege weitergehen, den ihr Hogarth, Gainsborough und Reynolds gewiesen hatten. Das Kapital des 18. Jahrhunderts arbeitete weiter, während die Malerei des Kontinentes erst ein neues ansammeln mußte.

Von den Porträtmalern, die auf Reynolds und Gainsborough folgten, den Beechey und Opie, Hoppner und Lawrence, ist schon die Rede gewesen. Man kann ihnen nicht nachrühmen, daß sie neue Werte geschaffen haben. Im Gegenteil, alles an ihren Bildern ist stereotyp, die Pose ebensowohl wie die landschaftliche Kulisse und die Farbe. Doch da sie eines effektvollen Schemas sich sehr geschickt bedienten, läßt

Robert de la Sizeranne, La peinture anglaise contemporaine, Paris 1895. Muther, Geschichte der englischen Malerei, Berlin 1902. — Über Landseer: J. A. Manson, London 1902. — Über Wilkie: Allan Cunningham, London 1843. W. Bayne, London 1903. — Über Turner: James Dafforne, London 1883. — Über Constable: L. Bazalgette, Paris 1905. — Über Millais: Spielmann, London 1898. — Über Rossetti: Marillier, London 1901. — Über Burne-Jones: v. Schleinitz, Bielefeld 1901. — Über Watts: Jarno Jessen, Berlin 1901. R. Sketchley, London 1904. — Über Leighton: Williamson, London 1902.

sich immerhin ihren Werken ein starker, repräsentierender Effekt nicht absprechen.



Landseer, Der gehetzte Hirsch. London.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Neben den Porträtisten der Menschen standen die Porträtisten der Tiere. *James Ward* besonders hat Tierbilder von sehr großer Wucht geschaffen, desgleichen ist *Landseer,* wenn er auch oft durch die Erfindung melodramatischer Episoden den Wünschen des Publikums sich anbequemte, doch in seinen meisten Werken nicht zu verachten. Büffel, Widder und Hühner, Esel, Katzen und Schafe, Hunde aller Art, vom Neufundländer bis zum Mops; Hirsche, die königlich auf einsamer Bergspitze stehen und in Hochgebirgslandschaften mit Hunden kämpfen; Pferde, wie sie beschlagen werden oder schnaubend und schäumend sich ineinander verbeißen; Löwen, wie sie stolz oder katzenartig verschlagen dahinschleichen — all das kommt in Landseers Oeuvre vor. Als großer Sportsman, der tagelang mit der Flinte im Arm die Fluren durchstreifte, wußte er fachmännisch in allem, was er malte, Bescheid. Und auch die Treffsicherheit, mit der er die Bewegung zu packen wußte, die breite Maestria, mit der er seine Bilder herunterfegte, sichern ihm neben den großen Tiermalern des 19. Jahrhunderts, Delacroix und Courbet, eine ehrenvolle Stellung.



Landseer, High life and low life.
London, Tate Gallery.



David Wilkie, Blindekuhspiel. London, Buckingham Palace.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Den Genrebildern *David Wilkies* steht man jetzt gleichgültiger gegenüber. Denn die ganze Genremalerei erscheint uns ja heute als ein sehr geschmackloses Zugeständnis, das dem Bourgeoisgeist des 19. Jahrhunderts gemacht wurde — jenen Leuten, die zur Kunst kein Verhältnis hatten, sondern lediglich abzulesen vermochten, was ein Bild inhaltlich sagte. Und David Wilkie erscheint als der Vater dieser Gartenlaubenkunst, die seitdem ihre Runde durch Europa machte. Die Pfändung, die Testamentseröffnung, das Blindekuhspiel, der Vater, der seinen Kindern den „Hasen an der Wand" zeigt — diese Werke enthalten im Keim schon alles, was später — in Deutschland und anderwärts — den Philister freute. Doch immerhin, auch Wilkie, wie Landseer, verband mit dem Erzähler noch den Künstler. Eine kultivierte malerische Haltung wußte er allen seinen Werken zu geben. Und ganz ohne Einschränkung zu bewundern ist er in seinen Skizzen. Sie haben eine Delikatesse der Farbe, die an Steen, Teniers und Brouwer streift.



John Crome, Landschaft mit Windmühle.
London, Nationalgalerie.

Freilich, das Hervorragendste, was England im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts leistete, entstand auf dem Gebiete der Landschaft. Gerade die Landschaftsmalerei hatte auf dem Kontinent unter den Theorien des Klassizismus zu leiden. Sie paßte nicht in den ästhetischen Kanon einer Epoche hinein, die lediglich für die edlen Linien klassischer Plastik schwärmte. An England ging diese Bewegung spurlos vorüber. Wilson und Gainsborough hatten im 18. Jahrhundert ihre farbig schönen Bilder gemalt. Und diesen beiden Führern folgten, ohne an Theorien sich zu kehren, auch die Späteren. Weder die stilisierende Landschaftsmalerei im Sinne Rottmanns, noch die romantische im Sinne Lessings hatte in England Vertreter, noch hielten es die Maler für nötig, weite Reisen zu machen, um in lehrhaft erzählender Weise von den Sehenswürdigkeiten fremder Länder zu berichten. Die schönsten Bilder von Goyen, Ruisdael und Hobbema werden in den englischen Sammlungen bewahrt. Und im Sinne dieser altholländischen Landschafter malten auch die englischen nur ihre Heimat: das, was sie sahen, wenn sie mit dem Farbenkasten vor die Tore der Stadt hinaus-

gingen. Namentlich *John Crome* aus Norwich hat sich, indem er Ruisdael studierte, einen sehr vornehmen Stil geschaffen. Seine Werke haben eine so abgeklärte altmeisterliche Schönheit, daß sie unbeschadet in jeder Galerie neben den Werken des alten Holländers hängen könnten.

Freilich, diese Tatsache, daß immer Ruisdael oder ein anderer alter Meister im Hintergrund steht, weist zugleich darauf hin, daß Cromes Bilder etwas Neues in der Kunstgeschichte noch nicht bedeuten. Das, wovon er ausging, war weniger die Absicht, einen Natureindruck unmittelbar in seiner Frische zu erhaschen, als die Überlegung, wie es ihm möglich wäre, gleichgute Bilder wie Ruisdael hervorzubringen. Der nächste Schritt mußte also sein, daß dieses Abhängigkeitsverhältnis zu den alten Meistern gelöst wurde, daß Leute es wagten, ohne auf die Alten zu schauen, ihre eigenen Eindrücke, ihre eigenen Stimmungen wiederzugeben. Die in England so verbreiteten und zum Teil wenig erbaulichen Aquarellmaler haben sich in dieser Hinsicht ein nicht abzuleugnendes Verdienst erworben. Gerade weil sie nur als Dilettanten an die Kunst herantraten, fühlten sie sich durch keine Vergangenheit gebunden. Sie gingen nicht ins Museum, sondern in die freie Natur. Dort setzten sie sich hin und versuchten, von dem, was sie fesselte, so gut es eben gehen wollte, zu berichten. Dieses Arbeiten vor der Natur, die Unabhängigkeit von den Alten aber bewirkte zweierlei: Zunächst bemerkt man in der farbigen Haltung einen Unterschied. Die Blätter sind nicht auf den dunklen Galerieton der alten Meister gestimmt, sondern die hellen frischen Werte der Natur sind festgehalten. Zweitens sind die Motive auch andere. Das moderne Naturgefühl, das nervöser und zärtlicher ist als das der Menschen von ehedem, kommt erstmals in diesen Blättern zu Wort. Während die alten Holländer noch auf szenischen Reichtum sahen, sind hier Dinge der allereinfachsten, schlichtesten Art gebucht.

John Constable hat dann die Anschauungen der Aquarellmalerei im Ölbild zur Geltung gebracht. Auch er hatte anfangs dem altholländischen Geschmack gehuldigt. Er sah auf bildmäßige Komposition, auf bräunlichen Galerieton. Doch später wurde er weit unmittelbarer und kühner. Man darf, um das zu sehen, nicht nur die berühmten Bilder der Nationalgalerie — das Kornfeld, die Fähre und das Landhaus — betrachten, die in ihrer zeichnerischen Korrektheit noch immer etwas Zahmes, altmeisterlich Abgeklärtes haben. Der echte Constable ist vorzugsweise in seinen Skizzen enthalten, in denen er überhaupt keinen Gegenstand, sondern lediglich Luft und bewegendes Leben malt. Er war ja, wie Rembrandt, der Sohn eines Windmüllers, hatte als Müllerbursche den unendlichen Himmel beobachtet, ausge-



John Constable, Flatford Mill.
London, Nationalgalerie.

späht nach dem Wind, der die Speichen seiner Mühle drehen sollte. So war er gleichsam durch seinen Jugendberuf bestimmt, der große Maler der Luft zu werden. Manchmal ist nichts gegeben als eine tiefgrüne Baumgruppe und ein Stück perlgrauer Himmel. Doch an diesem Himmel lebt und bewegt sich alles. Man fühlt, wie die Wolken herankommen, bald in majestätischer Ruhe über die Landschaft dahinziehend, bald vom Winde in tausend Stücke zerfetzt. Und was weiter diesen Skizzen ihre unglaubliche Modernität gibt, ist das Fehlen jeder Komposition in herkömmlich zeichnerischem Sinne. Es ist ja seltsam, wenn man in London auf der Stadtbahn über die Dächer der Häuser fährt und, aus dem Wagenfenster blickend, nichts als die Spitze eines Schornsteins, den Wipfel eines Baumes, sonst nur Himmel sieht. Constable als erster hat solche Ausschnitte gegeben: nichts Abgerundetes, nur die lebenden Punkte. 1837 gestorben, nahm er das voraus, was ein Menschenalter später in Frankreich der Impressionismus brachte.



John Constable, Der Heukarren. London, Nationalgalerie.

Turner, der zweite große Landschafter jener Jahre, steht mit der holländischen Tradition in keinem Zusammenhang. Er setzte die Richtung fort, die im 18. Jahrhundert ihren Vertreter in Wilson hatte.



John Constable, Das romantische Haus.



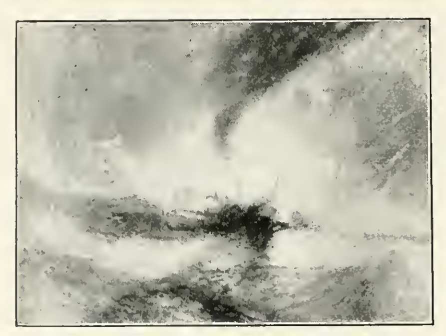
John Constable, Die Farm. London, Nationalgalerie.

Das heißt, für ihn wie für Wilson war Claude Lorrain, der große Lichtmaler des 17. Jahrhunderts, der Ausgangspunkt. Ganz in der Art von Claude malt er Landschaften mit antiker Staffage. Ganz in der Art

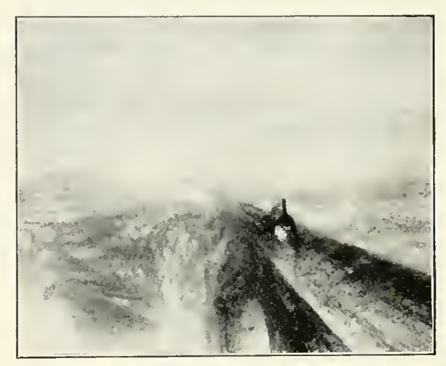


John Constable, Dedham Mill. Essex.

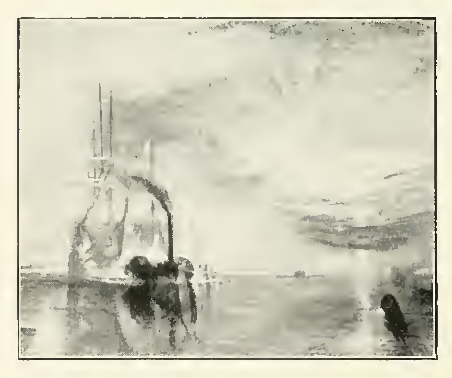
von Claude baut er große dunkle Kulissen — Paläste und Baumriesen — im Vordergrund auf, damit sie das Auge desto mehr in die Tiefe leiten. Die beiden Bilder „Dido Karthago erbauend“ von Turner und „Einschiffung der Königin von Saba“ von Claude, die nach Turners



Turner, Schneesturm. London, Nationalgalerie.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Turner, Regen, Dampf und Schnelligkeit.
London, Nationalgalerie.



Turner, Der Teméraire. London, Nationalgalerie.

Bestimmung nebeneinander in der Londoner Nationalgalerie hängen, liefern den Beweis, wie virtuos er die Kunstmittel des alten Meisters beherrschte. Doch später ging auch er seinen eigenen Weg. Claudes feierliche Komposition löst unter seinen Händen sich auf. Er braucht die Vordergrundskulisse nicht mehr, um den Unterschied von nah und fern, von Schatten und Helligkeit zu markieren. Nein, das Licht, das alles Zeichnerische auflösend, leuchtend und glühend zwischen den Dingen wogt, wird zum ausschließlichen Inhalt seiner Bilder. In Venedig, der Sonnenstadt, sind seine ersten derartigen Werke entstanden. Man kennt ja die Worte, mit denen Pietro Aretino einen Sonnenuntergang über dem Canale grande beschreibt: „Die Atmosphäre war mannigfach abgestimmt von Klarheit zur Dämmerung; die Wolken oberhalb der Dächer verloren sich in grauen Dunst, die vordersten sonnenhell strahlend, die ferneren in duftige Streifen — da blau, dort bläulich grün, dort gelb und hochrot — sich auflösend. Schauernd und genießend seufzte ich: O Tizian, wo bist du, und warum malst du das nicht?“ Turner ist der erste, der es malte. Alle seine venezianischen Bilder sind Lichtvisionen. Er fixiert die Stunde, wo die aufgehende Sonne die ganze Lagunenstadt wie mit flüssigem Gold übergießt; die Stunde der Abendröte, wo der

ganze Himmelsdom in tiefem Orangerot leuchtet; die Stunde der Dämmerung, wo die Paläste wie graue Phantome durch silbrigen Nebel schimmern. Dann ging er auch in England solchen luministischen Problemen nach. Und der englische Nebel bewirkte, daß sich die Motive noch komplizierten, daß der Kampf des Dunstes mit dem Licht, der des Qualms mit dem Äther das vorherrschende Thema seiner Bilder wurde. Da schimmern weiße Segel, ganz durchglüht von Licht, aus grausilbrigem Dämmer hervor. Dort kämpfen die Sonnenstrahlen mit den feuchten Dünsten, die wie ein Florschleier sich über die Erde breiten. Oder die Sonne steht orangegelb hinter zitronengelben Wolken. Ein Regenbogen überzieht den Himmel in jener



Turner, Venedig. London, Nationalgalerie.

Stunde der Dämmerung, wenn Nebel, Meer und Berge im tiefen Karmoisin der Abendröte glühen.

Auch die Wunder des künstlichen Lichtes haben ihn schon beschäftigt. Sein Auftreten fiel ja in die Zeit, als die Lokomotive und das Dampfboot kamen. Turner als erster hat diese glühäugigen Ungetüme des 19. Jahrhunderts gefeiert. Da malt er „Feuer auf See". An den brennenden Masten der Schiffe laufen züngelnde Flammen. Funken stieben. Roter und zitrongelber Qualm mischt sich mit dem silberklaren Äther. Das Bild des Eisenbahnzuges in Regen und Sturm ist wohl seine erstaunlichste Schöpfung. Denn hier handelt es sich nicht nur um double lumière: um das glührote Lokomotivenlicht und das zitronengelbe der erleuchteten Wagen, das wie ein Blitz den dicken Nebel durchzuckt. Der Regen patscht auch hernieder, der Wind rauscht und tobt. Die Maschine faucht und die Räder sausen. Man hat das Gefühl der dahinrasenden Bewegung.



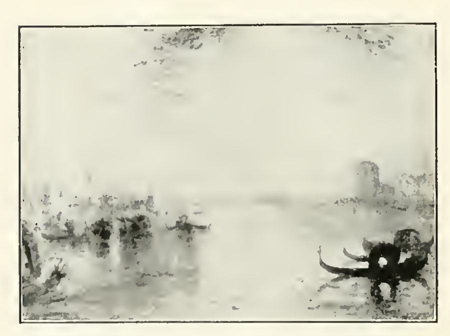
Turner, Sonnenaufgang bei Nebel.
London, Nationalgalerie.

Das ist neben der Lichtmalerei Turners stärkste Seite. Alles lebt bei ihm, alles zittert und atmet. Noch die Marinen der alten Holländer waren Porträts von Schiffen, Stilleben, nature morte. Turner als erster zeigt die See, die drohende, schmeichelnde in ihrem unaufhörlichen Wechsel, zeigt die Wogen, die phosphoreszierenden, leuchtenden, wie sie anschwellen, sich heben und senken, zeigt die Schiffe, wie sie nußschalengleich auf den Fluten sich schaukeln; Segel, die sich winden unter dem Ansturm des Windes, und Menschen, die in rasender Hast mit dem wütenden Elemente kämpfen.



Turner, Erbauung Karthagos durch Dido.
London, Nationalgalerie.

Ein Schriftsteller, der dadurch Aufsehen macht, daß er immer das Gegenteil von dem sagt, was vorher andere sagten, hat neuerdings auch Turners Ruhm als eine Farce bezeichnet. Und der Ausgangspunkt für solche Demolierungsarbeiten ist selbstverständlich nie schwer zu finden. Die Klippe, an der Turner sehr häufig strandete, war das Theatralische, die Feerie mit bengalischer Beleuchtung. Statt die Naturstimmungen zu analysieren, wie es später Claude Monet tat, übergoß er in nicht seltenen Fällen seine Bilder nur mit einer effektvollen Sauce. Doch man pflegt eben zum Maßstab für die Beurteilung von Künstlern nicht ihre schlechten, sondern ihre guten Werke zu nennen. Und wenn man das tut, muß man noch immer sagen, daß



Turner, Abendstimmung auf den Lagunen.
Breslau, Sammlung Muther.

Turners Kunst einen Gipfelpunkt in der Geschichte der Lichtmalerei bedeutet.



Maclise, Malvolio und die Gräfin. London. Tate Gallery.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Erst seit dem Absterben dieser noch aus dem 18. Jahrhundert stammenden Generation begann für die englische Kunst eine Zeit des Siechtums. Es wurde sehr viel produziert. Doch die Werke erhoben sich nicht mehr über das Niveau der üblichen Handelsartikel.

Rekonstruieren wir im Geist eine englische Ausstellung der 40er Jahre. Da hingen am Ehrenplatz die Kartons zu all den großen Maschinen, die für öffentliche Gebäude bestimmt waren. Alles, was sich irgendwie Bedeutsames auf dem Gebiete der Politik ereignete, wurde bildlich verewigt. Rathäuser und Guildhalls, Parlamentshäuser und Hospitäler wurden von *Daniel Maclise, Horsley* und anderen durch Bilder verunziert, die, jeder dekorativen Haltung bar, dem unschuldigen Besucher, ohne daß er es wünscht, Unterricht in englischer Geschichte erteilen. Andere Maler, wie *Charles Robert Leslie,* entnahmen dem Theater und dem Roman ihre Anregungen. Shakespeare, Calderon und Molière, Cervantes, Fielding, Goldsmith und Sterne wurden in Bilder umgesetzt, die durch das Funkeln von Cuivre poli, durch plüschblau-sammetroten Farbenglanz das Auge zu kitzeln suchten. Und namentlich das Genre wurde allmählich zur Landplage. Hatte David Wilkie noch verstanden, durch malerische Qualitäten seine Bilder vom Niveau der faden Familienblattillustration zum Niveau des Kunstwerkes zu erheben, so sahen die Folgenden ihr einziges Ziel in der Erzählung der Anekdote. Und je rührseliger oder komischer solche Anekdoten waren, um so mehr schienen sie geeignet, den Beifall des Ausstellungsbesuchers zu finden. Dieser Gesichtspunkt brachte damals allerwärts jene Bauernbilder in Mode, die den Bauer zum Trottel machten, über dessen tölpelhafte Ungeschicklichkeit der Städter lachen



Leslie, Sancho Pansa und die Herzogin. London.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

kann. Und dem gleichen Gesichtspunkt verdanken in England jene zahllosen Kinderbilder ihr Entstehen, die aus dem Kind einen Hampelmann machten, der durch seine Drolligkeit die Erwachsenen belustigt. Die ganze Welt scheint zu einer Kleinkinder-Bewahranstalt geworden. Gute Kinder sind mit ihren Schularbeiten beschäftigt, sagen abends ihr Gebet oder gratulieren dem Großvater zum Geburtstag. Böse Kinder hänseln ihr Schwesterchen, wollen die Arznei, die ihnen verschrieben ist, nicht einnehmen oder raufen sich auf dem Nachhausewege aus der Schule. Überhaupt ist die Schulstube eine unerschöpfliche Fundgrube für Komik. Man möchte wie Herodes einen bethlehemitischen Kindermord brüten, wenn man in der Tate Gallery in London an all diesen fleißigen und faulen, lachenden und weinenden,



Webster, Mädchenschule. London, Nationalgalerie.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

verlegenen und naseweisen Kindern vorübergeht. *Mulready* und *Collins, Frith, Webster* und *Thomas Faed* haben auf die Darstellung solcher Lappalien ihre ganze Lebenskraft verwendet. Und den spießbürgerlichen Stoffen entspricht die banale Malerei. Alles mußte jene süßliche Sauberkeit haben, die der Bourgeois, der Geld für ein Bild ausgibt, als conditio sine qua non verlangt.

Das war die kunstgeschichtliche Lage in England, als sich im Sommer 1849 einige junge Leute zur Präraffaelitenbruderschaft vereinigten. Was besagt dieser Name? Weshalb waren die jungen Maler der Ansicht, daß es nur möglich sei, der altersschwach gewordenen englischen Kunst neues Lebensblut zuzuführen, wenn man bei den primitiven, vorraffaelischen Meistern Erleuchtung suchte? Nun, man versteht diesen Krebsgang sofort, wenn man sich erinnert, daß die englische Kunst überhaupt keine Jugend hatte. Als etwas Fertiges, gleichsam als ein Amateurprodukt hatte sie im 18. Jahrhundert begonnen. Hogarth, Reynolds und Gainsborough hatten ihren Werken dadurch ihre galeriefähige Haltung gegeben, daß sie die Klassiker des

16. und 17. Jahrhunderts studierten. Spätere, wie Constable und Turner, waren, von Rembrandt und Claude Lorrain ausgehend, sogar zu einer neuen, sehr modernen Kunst gelangt. Nun schien ausgeschöpft, was man der Hochrenaissance und der Barockzeit entnehmen konnte. Das Können, das man sich erworben hatte, indem man die Erzeugnisse einer vollendeten ausgereiften Kunst studierte, war zur äußerlichen Routine geworden. Also versuchte man, der senilen englischen Kunst dadurch eine, wenn auch künstliche Jugend zu geben, daß man bei einem Jugendzeitalter des Schaffens anknüpfte. Man wollte von vorn anfangen, lieber kindlich lallen, als Phrasen machen. So setzte man dem aus der Barockzeit stammenden Schwung der Linien und den ebenfalls aus der Barockzeit stammenden koloristischen Finessen die Eckigkeit und harte Buntheit der Primitiven entgegen — eine Entwicklung, die also gerade entgegengesetzt derjenigen ist, wie sie Deutschland in den nämlichen Jahren durchmachte. Die deutsche Malerei lenkte aus den quattrocentistischen Bahnen der Nazarener in die barocken Bahnen Pilotys ein. England hatte eine aus der Barocktradition erwachsene, sehr moderne Kunst gehabt, bevor die Präraffaeliten den Saltomortale ins Quattrocento machten.

Die Stoffe, die sie in ihren Bildern behandelten, erklären sich ebenfalls daraus, daß sie sich in einen bewußten Gegensatz zu ihren Vorgängern stellten. In welchem Sinne mußte die Reaktion erfolgen? Nun, der Nichtengländer ist versucht zu erwarten, daß nach einer Zeit rein erzählender Malerei, die im Historienbild und im Genre ihren Ausdruck gefunden hatte, das Prinzip verkündet worden wäre: Der Maler soll gar nicht erzählen. Die Einkleidung literarischer Ideen ist nicht seine Sache. Sein Reich ist das der Form und der Farbe. In England aber, wo die Kunst noch heute als ein Appendix literarischer Bildung betrachtet wird, konnte eine solche rein artistische Anschauung sich nicht Bahn brechen. Also blieben auch die Präraffaeliten Erzähler, nur daß sie aus einer „Fibel für Kinder“ eine „Bibel für Männer“ zu machen suchten. Kindliches, allzu Kindliches hatten die Genremaler behandelt. Jetzt malte man Tiefes, fast allzu Tiefes. Trocken prosaische Geschehnisse hatten die Historienmaler dargestellt. Jetzt triefen die Werke von Poesie. Alle Neuauftretenden sind sehr gebildete Herren. Sie haben die Philosophen gelesen, haben alle Dichter nach Stellen durchstöbert, die möglichst schwer zu verstehen sind. Auf die gemalte Lappalie und die gemalte Staatsaktion folgt der gedankentiefe Rebus.

Das Programm der Präraffaeliten war also in jeder Hinsicht sehr anfechtbar. Denn das Literarische widerspricht dem Wesen künstlerischen Schaffens ebensosehr, wie es unlogisch ist, wenn Mo-

derne sich in den Kopf setzen, wieder Primitive zu werden. Wenn man trotzdem den Präraffaeliten das Verdienst nicht absprechen kann, der in Stagnation verfallenen englischen Malerei einen neuen Elan gegeben zu haben, so erklärt sich das daraus, daß sie selbst die Ein-



Ford Madox Brown, Arbeit. Glasgow, Museum.

seitigkeit ihres ursprünglichen Programms bald erkannten, und daß sie immerhin Leute waren, die ein ernstes Wollen beseelte. Auf ein kleines Geschlecht, das nur betriebsam den Bilderbedarf des Publikums deckte, folgte wieder ein größeres, das der Kunst zu dienen versuchte. Lediglich nach diesem Gesichtspunkt, nicht nach dem ursprünglichen, rein archaisierenden Programm kann man die einzelnen aneinanderreihen.



Ford Madox Brown, Cromwell auf seinem Landsitz.

Ford Madox Brown, der als erster Anreger der Jüngeren gilt, war durch Hendrik Leys, bei dem er in Antwerpen studierte, auf die Meister des ausgehenden Mittelalters, auf Roger van der Weyden und Quentin Massys gelenkt worden. Ihnen suchte er zu folgen, sowohl in der scharfen Charakteristik, wie in der eckigen Gebärdensprache und der

frischen Helligkeit der Farbe. In Bildern aus Shakespeare, wie Lears Fluch und der Balkonszene aus Romeo und Julia, legte er zunächst seine Prinzipien nieder. Dann hat er in ähnlichem Sinn auch Szenen aus dem modernen Leben dargestellt, indem er mit der spitzpinseligen Detailarbeit einen gedankenvollen Tiefsinn zu verbinden suchte. Aus was für Leuten setzt sich die Kategorie derer zusammen, die aus der Alten in die Neue Welt auswandern, und was für Empfindungen bewegen solche Menschen in dem Augenblick, wo sie die Brücken hinter sich abbrechen, um einem neuen ungewissen Schicksal entgegenzugehen? Dieses Thema hat er in dem Bilde „Der letzte Blick auf England" erörtert. In dem berühmten „Work" der Galerie von Manchester schrieb er einen Traktat über die einigende Kraft der Arbeit. Denn das Bild zeigt nicht etwa nur Straßenarbeiter, die eine Grube für Gasanlagen graben. Nein, indem Brown zwei Schriftsteller, Carlyle und Thomas Maurice, in die Handlung aufnimmt, will er betonen, daß geistige Arbeit der körperlichen nicht nachsteht. Auf jedes dieser Bilder hat der Künstler durchschnittlich 10 Jahre verwendet. Und damit ist gleichzeitig gesagt, daß sie rein ästhetisch wenig bieten. Die indifferentesten Naturdetails sind mit peinlicher Korrektheit wiedergegeben, und durch diese pedantisch mühselige Detailarbeit ist die Gesamtwirkung vollkommen zunichte gemacht.



Holman Hunt, Der Schatten des Todes.
Manchester.
Verlag Thos. Agnew & Sons.

Fast noch mehr leiden an diesem Übelstand die Werke *Holman Hunt*s. Er ist von denjenigen, die 1849 die Präraffaelitenbruderschaft gründeten, derjenige, der an dem ursprünglichen Programm der Brotherhood zeit seines Lebens am starrköpfigsten festhielt. Um seine biblischen Bilder malen zu können, hielt er es für nötig, jahrelang in Palästina sich aufzuhalten. Er machte die strengsten wissenschaftlichen Studien über die jüdischen Sekten zur Zeit Jesu. Er ruhte nicht, bis er moderne Orientalen fand, die nach seiner Meinung so aussahen, wie er die alten Pharisäer sich dachte. Er legte in persona den

Weg zurück, den die heilige Familie auf ihrer Flucht nach Ägypten machte, und suchte festzustellen, von welcher Art wohl der Esel war, auf dem damals Maria ritt. Als seine Bilder — Christus als Licht der Welt, der Sündenbock, der Schatten des Todes und die Flucht nach Ägypten — auf den englischen Ausstellungen erschienen, machten sie ungeheures Aufsehen, weil Hunts Bemühungen, eine neue mit dokumentarischen Belegen versehene Bibelmalerei zu schaffen, mit den Tendenzen des englischen Pietismus sich deckten. Die Geistlichen sprachen von seinen Werken auf der Kanzel, und Nachbildungen verbreiteten sich bis in die Bauernhütten. Freilich, dem Nichtengländer wird es schwer, in diese Bewunderung einzustimmen. In Gottes Namen,



Holman Hunt, Christus unter den Schriftgelehrten.
Birmingham, Galerie.
Verlag der Birmingham Art Gallery.

wir können biblische Bilder uns noch denken, wenn sie, vom Hauch des Märchens umwittert, uns für einen Augenblick die Stimmung vorgaukeln, die wir als Kinder hatten, wenn wir in den Lichterglanz des Christbaumes blickten. Doch das Christentum ethnographisch rekonstruieren zu wollen, scheint uns öder Buchstabengeist — ganz abgesehen davon, daß die modernen Juden des Orients mit ihren Vorfahren aus der Zeit des Herodes kaum mehr große Ähnlichkeit haben dürften. Erkennt man aber die Ideen nicht an, so hält man auch den Fleiß, der auf ihre Darstellung verwendet wurde, für verlorene Liebesmühe. Hunt vermeldet in seinen Tagebüchern, wieviel Stunden er der Malerei eines Turbans widmete. Ja, warum tat er es? Wer hat es verlangt? Was hilft alle Ausdauer, wenn das Ergebnis nur Langeweile ist? An skrupulöser Durchbildung sind Hunts Werke das Nonplusultra des Fleißes. Aber daß sie deshalb auch hervorragende Bilder seien, konnte nur ein so verbohrter Kunstkritiker wie Ruskin glauben. Man denkt an das Epitheton l'école sèche, das Delacroix den Prä-

raffaeliten gab, und findet es traurig-komisch, daß ein Künstler die Kraft seines Lebens darauf verwendete, Malereien hervorzubringen, die wie kolorierte Linienkupferstiche oder Straminstickereien aussehen.

Millais' Verdienst ist, daß er mit den spleenigen Prinzipien der Präraffaeliten als erster gebrochen hat. Seine Jugendwerke, Lorenzo



Millais, Selbstbildnis.
Florenz, Uffizien.
Phot. Alinari, Florenz.



Millais, Lorenzo und Isabella. Liverpool.



Millais, Ein alter Garten.



Millais, Der Hugenotte.

und Isabella, die Zimmermannswerkstatt und die Ophelia, zeigen dieselbe trocken pedantische Detailarbeit, in der sich anfangs die Mitglieder der Brotherhood gefielen. Doch während Hunt zeitlebens mit stumpfsinnigem Behagen an diesem Stile festhielt, hatte Millais, aus einer altfranzösischen Familie stammend, zuviel Temperament und malerische Begabung, um sich einem so öden System für immer zu verschreiben. Die Ausstellung von Manchester 1857 machte die in

englischen Privatsammlungen befindlichen Werke des Velazquez bekannt. Seit diesem Moment hängte er den Präraffaeliten an den Nagel und bemühte sich im Sinne des Velazquez um eine breite schöntonige Malerei. Gewiß, auch insofern wurde er den Idealen der Brotherhood untreu, als er nicht selten, namentlich in seinen späteren Werken, sich wieder jener Kitschmalerei näherte, die von den jungen Leuten so heftig bekämpft worden war. Doch selbst diese fürchterlichen Sachen, aus denen nur der routinierte Geschäftsmann spricht, können an der Tatsache nichts ändern, daß manches von ihm an malerischem Wurf über das übliche Niveau der englischen Schule hinausgeht. Steht man



Millais, Little Speedwells Darling Blue.



Millais, Nord-West-Passage. London, Tate Gallery.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Leighton, Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.
Phot. Alinari, Florenz.

in der Tate Gallery vor dem Bild der Nordwestpassage, das er 1874 malte, so ist man bestrickt durch diese kühle Noblesse der Farbe. Helle kalte Töne — Rosa, Weiß und Perlgrau — sind im Sinne des Velazquez zu sehr vornehmen Harmonien gestimmt. Und an Velazquez streift er auch in manchen seiner Bildnisse, in denen er ungesuchte Vornehmheit der Auffassung mit breitem, sicherem Strich verbindet.

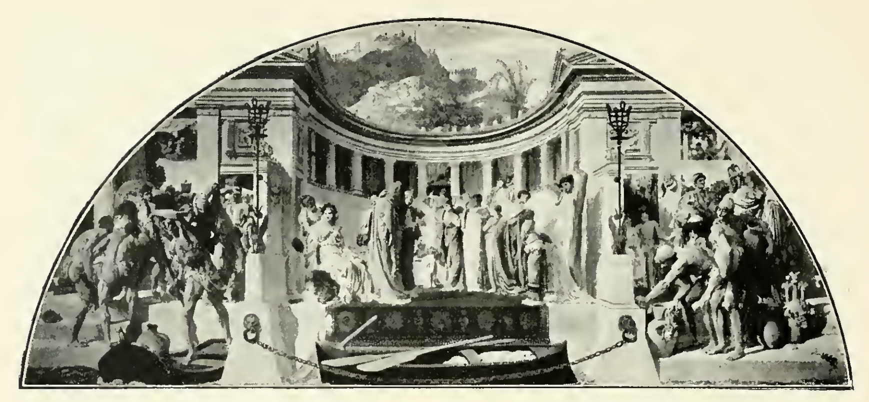
Überhaupt ist das Reich des Schönen viel zu groß, als daß das präraffaelitische Glaubensbekenntnis, das nur den Anschluß an die Meister des Quattrocento gestattete, die allein seligmachende Religion hätte werden können. Namentlich darf man nicht vergessen, daß Eng-



Leighton, Das Bad der Psyche.
London, Tate Gallery.

land das Land der Parthenonskulpturen ist. Seit dem Jahre 1803 sind sie im Britischen Museum, diese Werke, die künstlerisch eine Welt umschließen. Und wenn durch die Schriften von Ruskin eine starke Begeisterung für die spröde Eckigkeit der Primitiven entfacht worden war, so konnten doch diese gotischen Neigungen nicht verhindern, daß auch das Interesse für die edle Linie des Griechentums immer wach blieb. Für *Frederick Leighton* namentlich wurden die Werke des Phidias das Evangelium, die Bibel. Er hat sich in seinem Selbstporträt gemalt, im Mantel des Akademiepräsidenten, von einem Relief des Parthenon sich abhebend. Und er hat tatsächlich seine Lebenskraft darangesetzt, so weit als nur irgend möglich in die heilige Schönheitswelt der Antike einzudringen. Gewiß, gegen viele seiner Bilder können ähnliche Einwürfe wie gegen die Alterswerke Millais' gemacht werden. Die Reproduktionen danach würden sicherlich nicht in allen Schaufenstern Londons ausliegen, wenn er nicht ebenso wie Millais oft ins Süßliche, ladylike Parfümierte verfallen wäre. Eine gewisse sanfte Milde, eine rasselose Weichheit ist über fast alle seine Werke gebreitet. Trotzdem muß man ihm lassen, daß er in seinen besten Arbeiten die Noblesse der hellenischen Linie sehr intensiv gefühlt hat. Es ist fein, wie seine Frauen einen Spiegel, eine Schale halten, wie sie die Arme emporheben, um das Haar zu ordnen, oder den Kopf zurückbeugen, um über die Schulter zu blicken. Es ist auch schön, wie die Gewänder ihre Körper umfließen, wie die Falten rieseln, aneinanderstoßen, sich schüchtern zurückbiegen und leise weiterwallen. Cabanel und Bouguereau, die von ähnlichen Gesichtspunkten ausgingen, haben die Antike nicht so stilvoll wie dieser englische Akademiker interpretiert.

Viel Ähnlichkeit mit Leighton hat *Albert Moore.* Auch bei ihm handelt es sich lediglich um schöne Bewegungsmotive. Junge Damen sind dargestellt, wie sie die Arme über der Brust verschränken, mit



Leighton, Die Kunst des Friedens. Freske im South Kensington Museum.

dem Buche auf dem Schoß, die Knie emporgezogen, auf dem Sofa träumen, einen Bademantel um ihre Schultern breiten oder die Arme hinter dem Kopf zusammenlegen, um sich ein Band in das Haar zu winden. Wie bei Leighton ist auf die Draperien die höchste Sorgfalt verwendet. Wie bei dem Akademiepräsidenten sind alle Bewegungen temperiert und salonmäßig. Zarte ästhetische Engländerinnen, die sich als



Alma-Tadema, Eine Vorlesung aus Homer.
Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Tanagradamen kostümiert haben, müssen dezente lebende Bilder nach griechischen Vasengemälden stellen. Bei *Alma-Tadema* endlich ist diese englische Freude an griechischer Schönheit ins genrehaft Erzählende übergeleitet. In England wurde ja der beste archäologische Roman, Bulwers „letzte Tage von Pompeji“, verfaßt. So hat auch ein Engländer, Alma-Tadema, das Kleinleben der Antike am überzeugendsten dargestellt. Er hat sich in London ein pompejanisches Haus gebaut, das alles enthält, was man braucht, um die Tage der Antike



Rossetti, Rosa triplex. London, Tate Gallery.

heraufzubeschwören. Und indem er in diese Szenerien englische Mädchen hineinsetzte, die ja auch oft eine so statuarisch klassische Schönheit haben, vermochte er seinen Bildern trotz ihrer farbigen Kälte einen Hauch des Lebens zu geben.

Wieder in eine andere Welt tritt man ein, wenn man die Werke desjenigen betrachtet, der 1849 bei der Gründung der Präraffaelitenbruderschaft die treibende Seele dieser ganzen Bewegung gewesen war. Während Holman Hunt und Madox Brown in trocken verständiger Korrektheit die Werke der Primitiven nachahmten, schien in *Dante Gabriel Rossetti* wirklich ein Meister aus jener Zeit zu neuem Leben erwacht. Der ganze Duft, der über die Werke mancher Alten sich breitet, strömt, fast noch berauschender, auch aus *seinen* Bildern entgegen. Und Rossettis Herkunft erklärt diese Tatsache zur Genüge. Er war Italiener. Nur seltsame Schicksalsfügungen hatten die Familie aus dem sonnigen Süden in den nebligen Norden verschlagen. Solche Déracinierte werden stets zur Romantik neigen. Während Rossetti aus den Fenstern seiner Werkstatt auf die Straßen Londons herniederblickte, träumte er sich aus der prosaischen Gegenwart in versunkene Schönheitswelten, namentlich in die Schönheitswelt des großen italienischen Dichters hinüber, dessen Namen er als Vornamen führte: in die Schönheitswelt Dantes. Auch ein Weib trat ihm entgegen, das in seinem Leben eine ähnliche Rolle zu spielen berufen war, wie sie Beatrice Portinari im Leben Dantes gespielt hatte: Elisabeth Siddal, eine



Rossetti, Ecce ancilla domini.
London, Tate Gallery.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Rossetti, Lukretia Borgia.
Phot. F. Hollyer, London.

junge Modistin, die sein Freund Deverell ihm zuführte. Seit 1853 lebte er mit ihr. 1860 heiratete er sie. Ihr sind seine Erstlingswerke gewidmet, deren Stoffe er den Minnesängern des ritterlichen Mittelalters entlehnte. Und später, als der Tod ihm sein junges Weib entriß, kleidete er die Empfindungen jener Tage in das Gewand der Vita nuova. Er malte die Szene, wie Beatrice auf dem Balkon ihres väterlichen Palastes still und leidlos ins Jenseits hinüberträumt, malte den Liebesgott, der Dante an das Sterbelager der Toten führt, malte Beatrice, wie sie am Jahrestag ihres Todes, ein zartes stilles Phantom, dem Geliebten erscheint. Im weiteren Verlauf seines Lebens traten auch andere Frauen ihm nahe. Namentlich Mrs. Morris, die Gattin von William Morris, hat ihn zu sehr schönen Werken begeistert. Und will man den Charakter dieser Werke kennzeichnen, so muß man sagen, daß niemals vorher in England Bilder von derartiger Sinnlichkeit gemalt worden waren. Es handelt sich ausschließlich um Frauengestalten, denen er die Unterschrift Proserpina, Fiametta, La Ghirlandata, Astarte Syriaca und dergleichen gibt. Jeder anekdotische Inhalt fehlt. Die Dame hält nur einen Fächer, einen Spiegel, ein Buch, sie kämmt ihr Haar, sie hat die Hände übereinandergelegt, sie



Rossetti, Bildnis der Mrs. Morris.
London, Tate Gallery.



Rossetti, Venus Verticordia.

träumt. Doch für die Darstellung dieser Dinge findet er (wenn man von einigen Werken absieht, in denen er ebenfalls bedenklich an jene Sweetigkeit streift, durch die ihn später seine Nachahmer trivialisierten) immer neue, sehr raffinierte Nuancen. Er malt wundervoll bleiche Hände, wie sie tändelnd über eine goldene Kette gleiten oder traumverloren in Rosen wühlen; malt wundervoll den Duft des Haares, die Delikatesse des Halses, den Zauber üppiger Lippen, weiß in das Auge eine düstere, benebelnde Glut zu legen. Die Farbe steigert noch die glühend sinnliche Wirkung. Denn auch Rossetti hat sich selbstverständlich von dem altertümlichen Stil seiner ersten Zeit bald befreit. Nur in den fünfziger Jahren, als er die Verkündigung der Tate Gallery malte, schwärmte er für das Spröde und Eckige. In seinen späteren Werken sind die Farben ebenso rauschend, wie die Leiber mächtig und die



Rossetti, Dantes Traum.
Verlag der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Bewegungen breit. Man wird an die tiefleuchtende Koloristik Giorgiones erinnert, dem er auch in seinem Wesen so ähnelte.

Edward Burne-Jones verhält sich zu Rossetti, wie die Asche zur Flamme. Was dort Leidenschaft, vulkanische Sinnenglut war, ist hier Entsagung, Müdigkeit, fröstelndes Erschauern. Dunkler Efeu und welke Rosen ranken sich an altem Gemäuer empor. Und inmitten dieser

welkenden, zerbröckelnden Natur leben freud- und tatlos bleiche Wesen dahin, deren seelenvolle Augen tränenschimmernd ins Leere starren.

Burne-Jones hat in seinen Bildern alles illustriert, was die Literatur an entsagungsvollen, weltschmerzlich traurigen Mythen kennt. Die sanften blassen Märtyrerinnen des Christentums zogen ihn ebensosehr an wie die Prophetinnen der Antike. Sein Lieblingsheld war König Arthur, mit dem Zauberer Merlin, dem Gral und der Tafelrunde. Doch auch die altkeltischen Märchen in ihrer melancholischen Verträumtheit, der Roman de la Rose, die zarten Seelenaventiuren der provençalischen Liebeshöfe fesselten ihn. Ein junger Ritter lauscht etwa vor einer mittelalterlichen Stadt den Tönen der



Burne-Jones, Der Spiegel der Venus.
Verlag der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Orgel, die ein trauernder Genius spielt. Oder Merlin fühlt sein Blut erstarren, während Viviane die Beschwörungsformel spricht. Oder ein sentimentaler König blickt in schwärmerischer Verzückung zu der Bettlerin auf, die er zur Königin erkoren.

Um diese Werke zu schaffen, fragte Burne-Jones die verschiedensten alten Meister um Rat, wählte aus dem Formenschatz der Vergangenheit das Zierlichste, Köstlichste aus. Dem Botticelli entlehnt er seine Florgewänder, dem Mantegna seine schlanken Kavaliere in der spiegelnden Stahlrüstung, dem Perugino die nackten Füßchen seiner Engel und dem Giotto die altertümliche Perspektive. Als Engländer und Epigone legte er in die Figuren nur etwas Mildes, Versonnenes, sentimental Blasiertes hinein. Was bei den alten Meistern knospenhaft, straff und natürlich war, wirkt bei Burne-Jones welk, artifiziell und schlaff. Die Dryaden Botticellis sind in den Wald von Broceliande versetzt. Aus Francesco Gonzaga wird der König Kophetua, aus



Burne Jones, Liebe in den Ruinen.
Privatbesitz.



Burne-Jones, Merlin und Viviane.

Perseus Hamlet, aus Dante, dem Feuergeist, ein hysterischer Troubadour. Der Georg Donatellos beginnt Verse Swinburnes zu sprechen.

Gerade dieser schlappe, weltschmerzliche Zug, den die Wesen



Burne-Jones, König Kophetua und die Bettlerin.
Verlag der Photogr. Gesellschaft, Berlin.



Burne-Jones, Le Chant d'Amour.
Phot. F. Hollyer, London.

des Burne-Jones haben, machte ihn am Schlusse des 19. Jahrhunderts zum Abgott der Ästheten. Auch seine gotische Formensprache wirkte faszinierend auf die, die einen pikanten Reiz darin sahen, für das Schlanke, Dünne zu schwärmen, nachdem sie am Breiten, Runden sich satt gesehen. Heute sind wir nun aus dieser Stimmung herausgetreten. Da kann uns Burne-Jones als Maler melancholischer Legenden wenig mehr sagen, und auch in seinem Zurückgreifen auf die Formensprache der Gotik vermögen wir kein Verdienst zu erblicken, wenigstens sofern wir uns nicht klarmachen, daß dieses Gotisieren nur die Begleiterscheinung einer doch sehr richtigen künstlerischen Erwägung war.

Das Schwergewicht der Tätigkeit des Burne-Jones liegt nämlich nicht auf dem Gebiete der Tafelmalerei, sondern auf dem der Kirchendekoration. Er hatte für zahllose Kirchen, sowohl für Amerika wie für England, gemalte Glasfenster zu liefern. Diese englischen Kirchen sind nun bekanntlich in neugotischem Stil gebaut. Und während sie vorher mit Glasfenstern versehen worden waren, die in ihrem bauschigen, dem Cinquecento entlehnten Linienschwung zu der geradeaufsteigenden Gotik wie die Faust aufs Auge paßten, fühlte Burne-Jones als erster die Verpflichtung, diese Glasfenster so zu komponieren, daß sie zum architektonischen Stil stimmten. Diese Aufgabe hat er mit mathematischer Sicherheit gelöst. Die Linien der Gestalten sowohl wie der Landschaft folgen aufs genaueste dem gotischen Konstruktionsgefüge der Bauten. Und wenn Burne-Jones weiter diese Liniensprache, die er als Maler gotischer Glasfenster sich erworben hatte, auf seine Ölbilder projizierte, so war das ebenfalls logisch. Denn es war ja damals in England durch William Morris jene kunstgewerbliche Bewegung in Fluß gebracht worden, die auch von der Gotik ausgehend einen neuen Stil für die Bedürfnisse des modernen Lebens zu finden suchte. Burne-Jones supponierte also für seine Bilder Räume, die von der Morris-Company mit Tapeten, Teppichen und Möbeln versehen waren. Daß dieser architektonische und kunstgewerbliche Stil, den er vorfand, zufällig der gotische war, ist von sekundärer Bedeutung. Das englische Kunstgewerbe wurde ja gerade deshalb vom deutschen überflügelt, weil man in Deutschland auf die Suche nach neuen Formen ging, während man in England nicht über das Archaisieren hinauskam. Aber wichtig ist immerhin, daß nach einer langen Zeit stilloser Zersplitterung wieder das Ideal einer einheitlichen Raumkunst sich im Hintergrund zeigte. Es muß ein Zusammenhang zwischen Bild und Umgebung dasein. Nur aus dem Zusammenspiel aller Künste kann sich Schönheit ergeben. Darin, daß Burne-Jones diese Lehre aussprach und durch seine Werke zu beweisen suchte, liegt seine


Watts, Liebe und Leben.
Paris, Luxembourg.


Watts, Der Tod und die Liebe.
London, Tate Gallery.


Watts, Lady Somers.


Watts, Bildnis Lord Littons.

Bedeutung, nicht in dem archaisierenden Ästhetentum, das zu seinen Lebzeiten bewundert wurde.

Man pflegte Rossetti und Burne-Jones Maler-Dichter zu nennen. In *George Frederick Watts* verehrte man den Maler-Philosophen. Es

ging ja von jeher ein stark moralisierender Zug durch das englische Schaffen. Zu der Anschauung, daß ein Bild gar keinen anderen Zweck habe, als durch Formen- und Farbenklänge dem Auge eine ästhetische Freude zu bereiten, wollten sich nur wenige Maler bekennen. Watts setzt die Reihe dieser denkenden Künstler fort. Er hat zwar auch Werke geschaffen, die nichts anderes beanspruchen, als gute Bilder zu sein. Manche seiner Bildnisse — er hat viele Große seines Landes, Browning und Swinburne, Henry Taylor und Tennyson, Stuart Mill und Carlyle, Gladstone und Shaftesbury, auch manche Ausländer, wie



Watts, Mammon.
London, Tate Gallery.
Phot. F. Hollyer, London.



Watts, Der Prophet Jonas.
Phot. F. Hollyer, London.

Thiers und Guizot, Garibaldi und Joachim, in einem „Pantheon des Genies" vereinigt — werden stets zu den besten Erzeugnissen der modernen Porträtmalerei zählen. Desgleichen stehen seine Landschaften an schöntoniger Feinheit den apartesten Leistungen der Gegenwart zur Seite. Gleichwohl hat Watts diese Bilder nur sehr gering bewertet. Er hat es selbst ausgesprochen, er male keine Dinge, sondern Ideen. Nicht um für die ästhetischen Freuden der Geldaristokratie zu sorgen, sondern um seinem Volke Lehren zu geben, habe er den Pinsel ergriffen. Nicht als Maler, nein als Prediger, als Humanitätsapostel wollte er wirken.

Um dieses Ziel zu erreichen, hat Watts nie Bilder verkauft. Seine Werke sollten nicht in Privatsammlungen vergraben sein, sondern zur

Menge sprechen. So überwies er sie teils der Tate Gallery und anderen englischen Museen, wo viele Tausende sie sehen, teils behielt er sie in seiner Werkstatt, die ebenfalls am Sonntagnachmittag jedem zugänglich war und die nun nach dem Tode des Meisters als Watts-Museum weiter besucht wird.

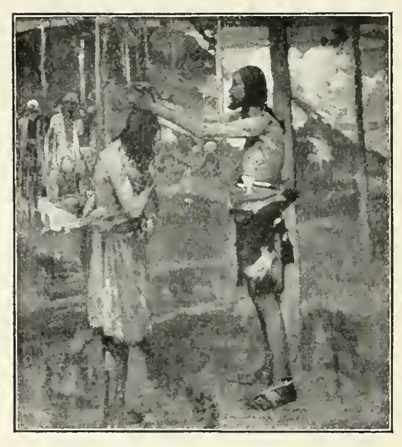
Da ist etwa ein Bild „Mammon", ein animalischer Kerl, der seine fleischige Metzgerhand auf den Nacken eines Mädchens, den Fuß auf den Rücken eines Jünglings legt. Da ist ein Bild „Das Gewissen", ein schreckhaft ruhiger Engel, der wie versteinert mit grünlich leuchtendem Auge uns anblickt, als könne er alles lesen, was in den Tiefen unserer Seele sich birgt. Da ist der „Geist der Güte, allen Kirchen der Welt gewidmet", ein Mann mit traurig gütigem Auge, der in den Wolken thront und zu dessen Füßen, in die Falten des Mantels gebettet, enganeinandergeschmiegt, nackte Kinder lagern. Oder in dem Bild „Liebe und Leben" feiert er den Geist der Humanität, der Nächstenliebe, der sich der Armen annimmt, es ihnen erleichtert, den Weg durch das rauhe Leben zu gehen. Kurz, die Bilder sollen die Mission erfüllen, die er selbst mit den Worten umschrieb, er wolle ewige Wahrheiten aussprechen, wolle den Leuten ins Herz graben, was edel und gut ist.

Man kann ja nun finden, daß es für den Maler zuträglicher ist, wenn er das Philosophieren dem Philosophen, das Erziehen dem Pädagogen überläßt. Man betritt den Watts-Saal der Tate Gallery mit dem skeptischen Gefühl, einem Mann gegenüberzutreten, von dem die Philosophen sagen könnten, er sei ein tüchtiger Maler, die Maler, er sei ein bedeutender Philosoph gewesen. Doch Watts hat vor denen, die in ähnlichem Sinn zu wirken suchten, zweierlei voraus. Erstens sind seine Gedanken nie banal. Jeder salbungsvolle Priesterton ist vornehm vermieden. Zweitens hat er über den Gedanken, die er aussprechen wollte, auch die Güte der Handschrift nicht vergessen. Er sah wie Tizian aus. Ein tizianisches Alter war ihm beschieden. Und wenn es auch töricht wäre, ihn im Sinne seiner begeisterten Lobredner den Tizian des 19. Jahrhunderts zu nennen, muß man doch sagen, daß er als Schüler dieses Riesen der Renaissance sehr viel gelernt hat. Alles Kleinliche, süßlich Spielerische, Weichliche fehlt. Kraftvoll und warm wie auf altvenezianischen Bildern ist die Farbe. Feierlich und ernst ist der Formenrhythmus. Ein Künstler spricht, dem die Gedanken, die er ausdrücken wollte, sich in klare, heroisch machtvolle Symbole umsetzten.

Als er 1904, beinahe 90jährig starb, war ihm die Generation von 1849 schon im Tode vorausgegangen. Und auf ein starkes Künstler-



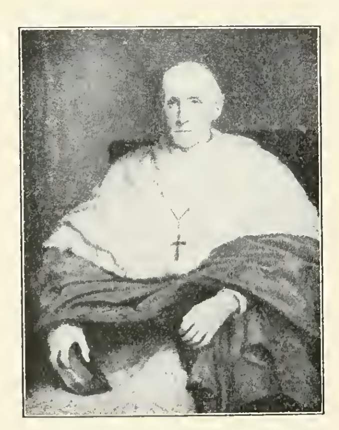
Maurice Greiffenhagen, Die Söhne Gottes erblickten die Töchter der Menschen.



Brangwyn, Taufe im Jordan.

geschlecht ist, darüber kann man sich nicht täuschen, wieder ein recht schwächliches gefolgt.

Gewiß, noch jetzt entsteht viel Gutes. Ein Bild soll der Schmuck eines tektonisch gegliederten Raumes sein. Es soll angenehm wirken



W. Ouless, Kardinal Manning.



Solomon J. Solomon, Bildnis des Bildhauers George J. Frampton.

durch den ruhigen Wohlklang im Nebeneinander seiner farbigen Flächen, durch den Rhythmus seiner Linien, durch klares architektonisches Gefüge. Diese Lehren, die Burne-Jones zuerst aussprach, werden noch jetzt von manchen Malern geschmackvoll befolgt. *Byam Shaw, Maurice Greiffenhagen, Frank Brangwyn* und einige andere, die vom Kunstgewerbe ausgingen, wissen in ihren Bildern sehr

ansprechende ornamental dekorative Wirkungen zu erzielen.



Herkomer, Die Dame in Schwarz.

Auch die Porträtmalerei steht noch auf alter Höhe. Man wird in der National Portrait Gallery in London geradezu von Ehrfurcht erfaßt. Alle großen Männer der Nation sind da in Bildnissen vertreten. Und was sind das für kräftige, würdevoll ernste Bilder: diese Juristen, die in roter Toga, die Hand auf das Gesetzbuch gestemmt, so stolz und selbstbewußt dastehen; diese Gelehrten und Künstler, die, in ihre Bücher, ihre Zeichnungen vertieft, sich so schlicht und posenlos geben. Werke wie diese — mögen sie von *Ouless* oder *Herkomer,* von *George Richmond, J. J. Shannon, Frank Dicksee* oder *S. J. Solomon* sein — sind kulturgeschichtliche Dokumente. Sie werden den Menschen der Zukunft vom englischen Kulturleben der Gegenwart ebensoviel erzählen, wie wir den Werken Holbeins und van Dycks, Reynolds' und Gainsboroughs über die Kultur der Vergangenheit entnehmen. Selbst Künstler, die man aus ihren andern Werken nur als weichliche Epigonen kennt, werden sofort urwüchsig und kraftvoll, sobald sie als Bildnismaler auftreten.

Herkomer, Die letzte Revue.

Aber sonst? Was gibt es sonst? Man steht vor den Bildern des *John Strudwick* und *Spencer Stanhope,* des *Frederick Sandys* und *Walter Crane.* Zu welcher faden Limonade haben sie den Extrakt verdünnt, den einst Rossetti geboten hatte. Welch abgestandene Goldschnittlyrik suchen sie als Schönheit zu verkaufen. Man steht vor den Genrebildern. Was stellen sie dar? Melancholische Empiredamen sitzen am Spinett, schreiben dem Liebsten Briefe, sinnen beim Betrachten eines Braut-



Walter Crane, Die eilenden Stunden.

buketts weltschmerzlich altjüngferlichen Gedanken nach. Backfische und Babies, im Grünen lagernd oder am Strande badend, erfreuen alte Herren durch die niedliche Unschuld ihrer Posen. Bäuerinnen winken dem Gatten einen Abschiedsgruß zu. Arbeiter geben nach des Tages Mühe sich heroisch sentimentalen Empfindungen hin. Alles ist ladylike, parfümiert, glatt, auspoliert, süßlich. Poetische Unterschriften, Stellen aus Tennyson sollen den empfindsamen



George Hemming Mason, Sturm auf der Ebene.

Zauber steigern. Zwei Meister besonders, *George Hemming Mason* und *Frederick Walker,* haben die englische Genremalerei in diese ästhetische Bahn gelenkt. Und man kann nicht umhin, ihre Bilder für fein zu halten, da hier tatsächlich zarte Dinge in sehr persönlichem Stil gesagt sind. Überhaupt ist der Gesichtspunkt, von dem die englischen Maler bei ihrer poetischen Paraphrase der Wirklichkeit ausgehen, ja sehr wohl verständlich. Der Kontrast wird gesucht. Gerade weil London eine so prosaische Stadt, eine solche Stadt des Erwerbens ist, will der Geschäftsmann, der am Tage in der City gearbeitet hat, dann

abends in seiner Villa durch nichts, auch durch kein Bild an die Ärgernisse des Tages erinnert werden. Er will seine Ruhe haben, will träumen. Er duldet von der Kunst nicht, daß sie das Leben spiegele, sondern fordert von ihr, daß sie eine schönere Welt freundlich ihm vorgaukele. Das tun die Maler. Aus dem Hasten, dem Schmutz des Lebens haben sie in ein Elysium sich geflüchtet, in das kein Hauch vom hämmernden, pochenden Leben dringt, in ein Paradies, wo es keinen Mißton, keine Roheit, sondern nur zarte ästhetische Empfindungen gibt. Aber solche Einseitigkeit birgt selbstverständlich auch Gefahren. Die Kunst kann sich, um lebenskräftig zu bleiben, nicht vom Manna der Poesie allein, sie muß sich auch vom Brote der rauhen



Frederick Walker, Die Zufluchtsstätte.
London, Tate Gallery.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Frederick Walker, Die alte Pforte. Birmingham.

Wirklichkeit nähren. Und da die englische Kunst das seit einem Menschenalter nicht mehr tat, ward sie anämisch, zimperlich schwach. Die ewige Tennyson-Stimmung hat zur Wehleidigkeit, die ewige Sanftheit und Süßigkeit zur sentimentalen Pose geführt. Es berührt töricht, unter den banalsten Bildern poetische Unterschriften zu lesen. Es wirkt unerträglich, daß alle diese Maler nie ein ehrliches Wort, sondern nur verzuckerte Phrasen sagen. Und was namentlich verhäng-

nisvoll ist: die Salonetikette, der jeder wie einer zwingenden Norm sich beugt, hat auch jeden Sinn für malerische Kraft getötet. Man denke an die Franzosen, ihre belle pâte, ihren kühnen Strich, ihre ganz persönliche Handschrift. In England muß dem lieblichen Inhalt der Bilder sich eine glatte zahme Ausführung gesellen, die das Manuelle überhaupt verschleiert. Und das Ergebnis sind dann Werke, die in ihrer akzentlosen Gelecktheit sich von Öldruckimitationen nicht allzusehr unterscheiden. Sieht man ausnahmsweise in einer britischen Ausstellung ein wirklich gemaltes Bild, so kann man sicher sein, daß es das Werk keines Engländers, sondern das eines Schotten ist.

Schottland. Amerika.

Die Schotten sind halb romanischen Ursprungs. Eine alte Stammesverwandtschaft verbindet sie über England hinweg mit Frankreich. Aus diesem Gegensatz zwischen gälisch und angelsächsisch läßt sich vielleicht der Unterschied zwischen der schottischen und englischen Kunst erklären. Durch die Malerei der Engländer geht eine literarische Grundnote. Von humoristischer Novellistik sind sie zu elegischer Lyrik gelangt. Der Ausgangspunkt für die Schotten ist die sinnliche Stimmungskraft der Farbe. Schon seit dem Beginne des 19. Jahrhunderts unterschieden sie sich von den Engländern durch eine mehr malerische Allüre.



John Phillip, El Cigarillo.

Von Henry Raeburn, der das Jahrhundert einleitet, ist schon die Rede gewesen. Man weilt im Museum von Edinburgh staunend vor den Bildnissen dieses Meisters, die manchmal in der Schneidigkeit des Strichs an Frans Hals gemahnen. Man betrachtet auch gern die Landschaften von *Patrick Nasmyth* und *Horatio Macculloch,* die von der romantischen Natur, der düsteren Einsamkeitspoesie ihres Vaterlandes mit so malerischer Verve erzählen. Später, als die englischen Genremaler ihre kleinlich redigierten, banalen Anekdoten zum besten gaben, hatte Schottland in *John Phillip* einen Maler, der die Bahnen des Velazquez nicht talentlos ging. In Spanien selbst hatte er die Werke

---

Über die Schotten: David Martin, The Glasgow-School of Painting, London 1897. — Über Whistler: Bewdoin, London 1901. Hubbard, New York 1902. Singer, Berlin 1902.

dieses Großen studiert. Und mag er Hökerinnen darstellen, die, braun wie Mulattinnen, unter riesigem Sonnenschirm neben ihren Orangen und Melonen sitzen; Wasserträger, die, den Steinkrug auf der Schulter, majestätisch wie Könige daherschreiten; alte Hexen, die jungen Mädchen die Karten legen; schneidige Burschen, die hübschen Andalusierinnen mit Grandezza den Hof machen; Toreadores in silberblinkendem Kostüm, die, den Dreispitz ziehend, sich vor der Menge verneigen — es ist hübsch, mit wie breiter Kühnheit er seine Bilder malt, hübsch, nach wie klugen dekorativen Gesichtspunkten er die Farbe gliedert. Die Vorliebe für das Ritterliche alter Kulturen ging dann von Phillip auch auf jüngere Maler über. *John Pettie* fühlte sich hinge-



Orchardson, Voltaire als Tischgast beim Herzog von Sully.
Hamburg, Kunsthalle.

zogen zu dem Spanien des Don Quijote und zu jenem Holland des Frans Hals, als die Leute säbelrasselnd mit herausfordernden Blicken dahergingen. *Orchardson* unterscheidet sich von Pettie dadurch, daß statt blühender Farben bei ihm welke gebleichte vorherrschen. Namentlich dem 18. Jahrhundert, als in die Welt des ancien régime Bonaparte hineintrat, hat er seine Stoffe entnommen. Und man atmet vor seinen Bildern tatsächlich die Atmosphäre alter Schlösser. Die Vornehmheit der Menschen, wie das stilvoll Weiträumige der Säle und die welke bleiche Farbe — alles suggeriert die Empfindung eines modernden Rokoko. Noch stürmischer als die Edinburgher Meister haben dann die Boys of Glasgow das Evangelium der Farbe verkündet.

Es war ein gewaltiger Eindruck, als 1890 diese schottischen Meister erstmals auf dem Kontinent sich zeigten. Alles glühte und sprühte da in schwellenden tiefwarmen Tönen. Blaue Flüsse strömten von

dunkelgelben Bergen hernieder. Oder die Abendröte lag goldig über der Heide und spielte in brandroten Flecken auf bronzebraunem, schillerndem Laubwerk. Neben solchen düster sinnlichen Landschaften hingen Farbenteppiche, die nichts als frohe Palettenbilder sein wollten — für den Verstand ein Chaos, doch von magischer dekorativer Wirkung. Wie konnte gerade Glasgow, die prosaische Fabrikstadt, eine Kunst von so märchenhaftem Zauber, von so suggestiver Romantik hervorbringen? Nun, Glasgow, wo James Watt einst die ersten Dampfschiffe baute, ist eben gleichzeitig die Eingangspforte zum schottischen Hochland, und dieses Hochland eine der romantischsten Partien der Welt. Rotes Heidekraut überzieht wie ein Teppich den



Orchardson, Bildnis des Sir David Stuart.



Orchardson, Bildnis der Miss Orchardson.

Boden. Schwere Wolken hängen vom Himmel hernieder, wie in Purpur leuchtend, wenn hinter ihnen die Sonne hinabsinkt. Nichts Plastisches, keine deutlichen Formen gibt es. Alles ist aufgelöst in dunkle, rätselhaft unklare Töne und Klänge. Aus diesem Boden hatten die Boys den geheimnisvollen Duft ihrer Werke gesogen. Und gerade weil sonst in jenen Jahren das fahle Pleinair, die sachliche Beobachtung des grauen Tagestons vorherrschte, war das Erstaunen um so größer, als *Arthur Melville* und *John Lavery, James Guthrie* und *Edward Hornel, Arthur Walton* und *James Paterson* mit Werken hervortraten, in denen die Farben klangen und sangen, klagten und jubelten, voll und sonor, gleich mächtigen Orgelfugen daherrauschend.

Nun, heute ist diese Begeisterung nicht mehr so stark. Der Most, der damals sich so toll gebärdete, hat einen nicht allzu berauschenden Wein ergeben. Die Schotten wurden zahmer. Nachdem sie anfangs



Arthur Melville, Spanisches Fischerdorf.



James Guthrie, Eine Blondine.



Arthur Walton, Ein englisches Mädchen.



John Lavery, Bildnisgruppe.



John Lavery, Eine Künstlerin.



James Guthrie, Zur Schule.



Edward Hornel, Fair maids of February.

in kühnen Farbensymposien, in dumpfen Tonsymphonien geschwelgt, gingen sie später zu farblos kühlen Stimmungen, zu zarten perlgrauen Harmonien über. Auf das Dumpftonige ist das Feintonige, auf den Orgelklang der Klang der Geige gefolgt. Und diese Wandlung der Farbenanschauung bedingte selbstverständlich auch eine andere Pinselführung. Anfangs, als man die starken Stimmungen bevorzugte, wirkten die Bilder, als seien sie mit der Keule heruntergemalt. Heute, wo man nur das Leise, Diskrete liebt, vermeidet auch die manuelle Mache alle starken Akzente. Auf machtvolle Skizzen sind fein ausgeführte, fast überzarte Bilder gefolgt. Doch selbst diese späteren Arbeiten, wenn sie auch zimperlich neben den starken Manifesten aus der Sturm- und Drangzeit der Boys erscheinen, geben von der malerischen Veranlagung der Schotten noch einen hohen Begriff. Es ist



James Paterson, In Arkadien.



Whistler, Das Musikzimmer.

immerhin ein Unterschied, ob Bilder im Sinne der englischen auf einer literarischen Basis oder im Sinne Whistlers auf einem geschmackvollen Farbengedanken sich aufbauen.

* * *

Die amerikanische Malerei, zu der Whistler den Übergang vermitteln möge, ist nur räumlich von der europäischen getrennt. Wer durch die Straßen von Neuyork geht, sieht lauter alte Bekannte. Ein Bankgebäude sieht aus wie die Loggia dei Lanzi, ein Postoffice wie die Peterskirche, ein Warenhaus wie der Palazzo Barberini. Und ebensowenig wie die Baukunst, ist die Malerei amerikanisch. Sie ließ sich von der europäischen befruchten, begnügte sich, schlagfertig alle Bewegungen auszuführen, die ihr von Europa diktiert wurden.

Erst gab es Porträtmaler, wie *Gilbert Stuart,* die in England sich ihr technisches Rüstzeug holten. Dann gab es Historienmaler, wie *Emanuel Leutze,* die mit Hilfe der Kunstgriffe, die sie auf der Düsseldorfer Akademie gelernt hatten, die Ereignisse der amerikanischen Geschichte in recht trockenem Reporterstil darstellten. Seit 1850 war es hauptsächlich Paris, wo die jungen Amerikaner ihre Erleuchtung suchten. Es gab solche, die sich bemühten, das zu wiederholen, was die Akademiker Cabanel und Bouguereau sagten. Es gab andere, die mit Rousseau und Corot durch den Park von Fontainebleau, durch



Whistler, Cremorne Gardens No. 2.



Whistler, Bildnis seiner Mutter.
Paris, Luxembourg.



Whistler, Die Prinzessin aus dem Porzellanlande.
England, Privatbesitz.



Whistler, Thomas Carlyle.
Glasgow, Corporation Gallery.





Whistler, Symphonie in Weiß III.
London, Sammlung Edm. Davis.

Whistler, Miß Alexander.
London, Sammlung W. C. Alexander.

die Waldungen von Ile Adam streiften. Und auch den Impressionisten Manet und Degas stellte sofort ein Amerikaner, *Whistler,* sich zur Seite, der, obwohl ihn mit Amerika nur der zufällige Umstand, daß er dort geboren war, verbindet, doch in dem Gesamtbild des modernen Schaffens eine nicht unwichtige Stelle einnimmt.

Man hatte, wie an anderer Stelle erzählt wurde, in Paris 1860 den 200. Todestag des Velazquez gefeiert. Zahlreiche dem großen Spanier gewidmete Bücher und Aufsätze erschienen. Vor dem Louvre wurde ihm, dem Granden, jenes Denkmal errichtet, das ihn nicht als Maler mit Pinsel und Palette, sondern als Ritter zu Pferde darstellt. Die Malerei der Franzosen war nun gerade an den Punkt gekommen, wo Velazquez für sie Leben gewinnen konnte. Es hatte sich herausgestellt, daß die braune Schwere der Bolognesen und Neapolitaner, bei denen Courbet und Ribot anknüpften, zu dem Duft des modernen Lebens nicht paßte. So wurde Velazquez, der Hellmaler, der seine Bilder nicht auf Braun, sondern auf Perlgrau stimmte, das Ideal der Jungen. Als zweiter Deus ex machina griff damals Japan in das französische Schaffen ein. Die hellen schmelzenden Harmonien der japanischen Farbendrucke wurden ebenso bewundert wie die Finessen einer Anordnung, die nicht auf architektonischem Ausbau, sondern auf einem geistvollen Spiel mit dekorativen Farbenwerten beruhte. Alfred Stevens und Fantin-Latour, Degas und Manet hatten jeder auf seine Art von Velazquez und den Japanern gelernt. Und Whistler hat aus diesen beiden Elementen sich überhaupt seinen Stil geformt.



Whistler, Bildnis von Th. Duret.
Paris, Sammlung Duret.

Er war 1856 nach sehr internationaler Jugend in Paris gelandet. Einer alten irischen Offiziersfamilie entsprossen und in Amerika geboren, hatte er seine Knabenjahre in Rußland verlebt, wohin sein Vater, der Ingenieur George Whistler, zur Erbauung der Petersburg-Moskauer Eisenbahn berufen war. Dann war seine Mutter, eine Amerikanerin, in die Heimat zurückgekehrt, und Whistler, um gleich seinen Vorfahren Offizier zu werden, hatte die Kriegsschule von West Point besucht. Gleyre, der Neoklassizist, in dessen Pariser Atelier er

eintrat, hat ihm nur das ABC des Metiers vermittelt. Die Eindrücke, die bestimmend für sein Leben wurden, erhielt er in dem Kreise, der um Manet sich scharte, in jener École des Battignoles, die in einem Café der Avenue de Clichy damals ihre abendlichen Zusammenkünfte hatte.

Nicht im offiziellen Salon, sondern im Salon des Refusés haben bekanntlich diese Meister ihre entscheidenden Vorpostengefechte geliefert, und hier war neben Manets Déjeuner sur l'herbe 1863 auch Whistlers erste hervorragende Arbeit, die „Femme blanche", zu sehen, der im nächsten Jahre die „Prinzessin aus dem Lande des Porzellans", heute bei Mister Burrell in Glasgow, folgte. In diesen Werken war



Chase, Die Dame mit dem weißen Shawl.

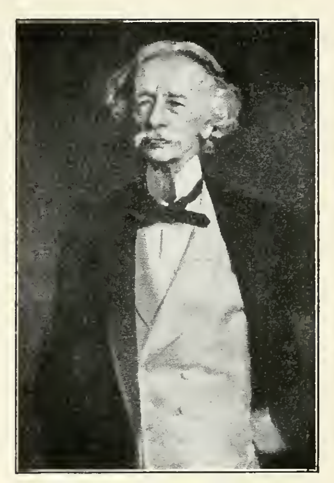


I. S. Sargent, Unter Blumen.

schon die Grundnote angeschlagen, die seitdem durch Whistlers Bilder ging. Sie hatten schon alle Qualitäten, die später an den berühmten Bildnissen Carlyles, Durets und Sarasates, seiner Mutter und der Miß Alexander, der Lady Meux und der Lady Campbell bewundert wurden. Whistler — kein Schöpfer, aber ein sehr geschmackvoller Anempfinder — ist wohl derjenige, der am intensivsten von allen Modernen die Schönheit der Werke des Velazquez fühlte. Sowohl dessen vornehme Farbenanschauung ist ihm zu eigen, wie seine wundervolle Art, alles auf ruhige Silhouetten, auf klare Formenkomplexe zurückzuführen. Und mit diesem klassischen Element, das er dem Velazquez zu danken hat, verbindet sich, von den Japanern stammend, noch etwas Prickelndes, Leichtes, Kapriziöses. Ein Paravent, das bleiche Rot einer Rose, eine blaue Vase mit einem Pfirsichzweig, ein perl-



J. S. Sargent, La Carmencita.
Paris, Luxembourg.



J. S. Sargent, Coventry Patmore.



J. S. Sargent, Familienbildnis.
London, Privatbesitz.



J. S. Sargent, Bildnis des Lord
Ribbelsdale.

graues Kissen oder eine schwarzgerahmte Radierung an der Wand bringen in den Velazquez-Stil eine sehr aparte, sehr moderne Variante.

Der Japonismus allein — in seinem feinsten Extrakt — kommt in Whistlers Landschaften zu Wort. Man kennt ja die entzückenden

Blätter Hiroshiges, Kiyonagas und Hokusais, die oft nichts sind als ein zartes Duo von Grau und Gold, von Grün und Rosa, von Blau und Silber. Mit ähnlichen Augen hat Whistler in die Natur geblickt. Er wollte sie nicht abschildern, nicht in platter Wirklichkeitstreue wiedergeben. Sie sollte ihm nur Unterlage für selbständige Schönheitskapricen, für die frei symphonische Gestaltung koloristischer Werte sein. Doch gibt es nicht Augenblicke, wo die Natur selbst zur Künstlerin wird? Ist nicht die ganze Welt eine große Harmonie in jenen Stunden der Dämmerung, wenn alles Grelle zurücktritt, alle Einzelheiten wie in einem Tonmeer sich baden? Diese heure exquise, wenn ein blaugrauer Schleier sich über das Meer und die Erde breitet, hat Whistler ganz besonders geliebt. Die zarten Lichtwunder der Nacht hatten in ihm den ersten Interpreten. Daß er solche Werke gern im Sinne des Musikers als Note in Orange, als kleine graue Note, als Note in Blau und Opal bezeichnete, ist im Grunde Koketterie. Es wird mit dem Finger auf etwas hingewiesen, das für die Japaner etwas Selbstverständliches war. Es wird mit dem neuen Schlagwort „Melodiensystem" eine Sache bezeichnet, die so alt wie die Kunst ist. Daß Whistler bei seinen „Arrangements", das heißt bei der Komposition harmonischer Farbenwerte, einen raffinierten Geschmack bewies, läßt sich trotzdem nicht leugnen. Er war ein Meister, der, von altmeisterlicher Kultur durchsättigt, zugleich dem nervösen Farbenempfinden der Gegenwart einen sehr feinfühligen Ausdruck gegeben hat.



J. S. Sargent, Mme. Gaudreau.

Im übrigen erfüllt man nur eine Chronistenpflicht, wenn man die verschiedenen aufzählt, die in den letzten Jahrzehnten teils in Amerika teils in Europa Bilder gemalt haben. *George Inness* war ein feiner Landschafter. *Childe Hassam* hielt Szenen aus dem Neuyorker Straßenleben in frischen Momentaufnahmen fest. Von *Kenyon Cox, Dewing* und *Chase* waren aparte Werke zu sehen. In London lebt *John Singer Sargent,* der namentlich in seinen Damenbildnissen durch sehr großen Schick verblüffte. Von *Julius Stewart, William Dannat, Alexander Harrison, Walter Gay, Gari Melchers, George Hitchcock,*

Carl Marr und vielen andern, die in Paris oder London, in München oder Holland leben, verzeichnen die Ausstellungskataloge, daß sie „drüben" geboren sind. Doch Gesichtspunkte für kunsthistorische Erörterungen können ihre Werke nicht geben. Man konstatiert nur, daß die amerikanische Malerei als ein Resumé der europäischen sich darstellt, als das Ergebnis eines Eklektizismus, der die von den führenden Geistern Europas gegebenen Anregungen rasch und geschmackvoll zu verarbeiten weiß.

Deutschland und Österreich bis 1850.

Die Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts bleibt noch immer zu schreiben. Denn vorläufig fielen wir nur von einem Extrem ins andere. Klar ist: manches, was die Kunst im 19. Jahrhundert anstrebte, war falsch. Denn zweimal zwei ist eben vier. An feststehenden Dingen läßt sich nicht rütteln. Der Mäcen des 19. Jahrhunderts war der Bürger. Ohne viel Geld ausgeben zu können, hatte er doch Freude daran, die kahlen Wände seines Zimmers zu schmücken. Ein Maler bleibt Maler. Sein Beruf ist in der Hauptsache nur, die Bilder, die das Leben vor ihm ausbreitet, in die Formen- und Farbensprache der Kunst zu übersetzen. Statt dessen wurde die Malerei während des 19. Jahrhunderts in Bahnen gelenkt, auf denen sie den natürlichen Boden unter ihren Füßen verlor. Es kamen die Ästhetiker. Sie schrieben dicke Bücher über das, was die Kunst solle und müsse, über das Ideal absoluter Schönheit, das zu erringen sei. Auch die Akademien waren da. Sie gaben dem Künstler das Rezept, wie man scheinbar Großes erzeugen könne, ohne in das Leben zu blicken. Die Ausstellungen waren da. Sie veranlaßten die Künstler, ihre beste Kraft an Clous zu verschwenden, die dann nach Jahresfrist vermodert in der Atelierecke standen oder im Provinzmuseum ein tristes Scheindasein fristeten. Und schließlich gab es die Kritiker. Sie wußten, der Grammatik, doch nicht des Kunstempfindens mächtig, nur über

---

Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert, Berlin 1899. Tschudi, Die deutsche Jahrhundertausstellung, Berlin 1906. — Über Overbeck: M. Hovitt, Freiburg 1886. — Über Veit: Martin Spahn, Bielefeld 1901. — Über Cornelius: Riegel, Hannover 1866. — Über Rethel: Max Schmid, Bielefeld 1898. — Über Führich: v. Kurz, Graz 1902. — Über Steinle: v. Wurzbach, Wien 1879. — Über Schwind: F. Haack, Bielefeld 1898. O. Grautoff, Berlin 1903. Klassiker der Kunst, Band IX, Stuttgart 1907. — Über Ludwig Richter: P. Mohn, Bielefeld 1898. D. L. Koch, Stuttgart 1903. — Über Krüger: G. Cohn, Breslau 1909. — Über Düsseldorf: A. Rosenberg, Die Düsseldorfer Schule, Leipzig 1886. Schaarschmidt, Geschichte der Düsseldorfer Kunst 1902. — Über Hamburg: Lichtwark, H. Kauffmann und die Kunst in Hamburg, München 1893. — Über München: F. Pecht, Die Münchener Malerschule, München 1891. — Über Wien: L. Hevesi, Die österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, Leipzig 1902. — Über Waldmüller: Artur Rößler und Gustav Pisko, Wien 1907.

Werke zu schreiben, die literarisch sich fassen ließen. All das trug dazu bei, die Maler des 19. Jahrhunderts ganz dem Leben und ihrer Kunst zu entfremden. Statt das zu malen, was sie als Maler reizte, gaben sie sich Mühe, Literaten zu sein, Philosophie und Geschichte, Dramen und Novellen in Bilder einzukleiden. Statt mit der Tatsache zu rechnen, daß die Kunst vom Geldbeutel abhängig ist, erzeugten sie totgeborene Kinder: Fresken, für die keine Wand da war, riesige Ölbilder, für die kein Museum reichte, und sahen andererseits im Auftrag, in der guten Erledigung eines vom Privatmann gestellten Themas eine des wahren Künstlers unwürdige Aufgabe. Gerade diese äußerlich prätentiöse, innerlich schlecht fundierte Kunst galt lange Zeit als die Kunst des 19. Jahrhunderts. Denn nur solche Werke sah man in Ausstellungen, nur solche Künstler wurden in Büchern gefeiert.

Die Reaktion war also die, daß man neben denen, die vorher ausschließlich beachtet worden waren, auch die zu Ehren zu bringen suchte, die zu ihren Lebzeiten im Hintertreffen standen. Meine Geschichte der modernen Malerei 1893 ging von dem Gedanken aus: Alles, was eklektisch eine schon vorhandene Kunst wiederholt, ist mehr oder weniger belanglos. Lebendig, soweit sie künstlerisch sind, bleiben lediglich Werke, die das Lebensblut ihrer eigenen Epoche durchpulst. Und die deutsche Jahrhundertausstellung, die 1906 in den Räumen der Berliner Nationalgalerie stattfand, hat aus diesem Gesichtspunkt die letzten Konsequenzen gezogen. Man sah, daß neben der Kunst, die von Theorien und ungesunden Aspirationen sich nährte, auch stets eine andere blühte, die im Leben wurzelte, sah, daß neben den Literaten, deren Werke in Ausstellungen und Museen bewundert wurden, auch immer andere da waren, die als Maler instinktiv dem natürlichen Zug ihres Talentes folgten. Ganz genügt nun aber ein solcher Instinkt noch nicht. Auch ein Kind malt mit gesundem Instinkt das, was ihm Freude macht, oder was die Eltern verlangen. Auch die Mitglieder der Londoner Society of Painters in Water-Colours lassen als Kopisten von Natureindrücken nichts zu wünschen, ohne daß ein Mensch auf den Gedanken kommt, an der Hand ihrer Werke die Geschichte der modernen Kunst zu schreiben. Indem die Ausstellungsleitung unter Ausmerzung derer, die nach dem Geschmack von heute sich irrten, nur die heranzog, die mit gesundem Instinkt schlecht und recht ihre bescheidenen, oft allzu bescheidenen Werke malten, hatte sie dem Bilde der deutschen Kunst viel von seinem Reiz genommen. Denn es war eben im Wesen der deutschen Maler begründet, daß sie nicht selbstzufrieden, wie die Holländer und Dänen, auf einem niedrigen Gelände sich tummelten. Neben den Vernünftigen, die es für rationell hielten, gar nichts anderes anzustreben, als was das reale

Bedürfnis des Lebens von ihnen forderte, standen immer auch andere, die diesem Leben zum Trotz nach hohen, wenn auch unerreichbaren Zielen spähten. Und mögen sie sich geirrt haben, so waren doch gerade diese Künstler vom Enthusiasmus ihrer Zeitgenossen getragen. Das, was man geschichtliche Entwicklung nennt, ergab sich nicht daraus, daß tüchtige, aber beschränkte Kräfte den immer konstant bleibenden Bilderbedarf des deutschen Bürgertums deckten, es ergab sich daraus, daß von großen Geistern in einseitiger Weise Bahnen gegangen wurden, deren Aussichtslosigkeit dann die nächste Generation erkannte. Das hat die Geschichte der deutschen Malerei vielleicht zu einer Geschichte großer Irrtümer gemacht, ihr aber den idealen Schwung gegeben. Und es hieße die geschichtliche Wahrheit fälschen,



Genelli, Letztes Blatt aus dem „Leben einer Hexe".
Stich nach einer Zeichnung des Künstlers.

wenn man plötzlich diejenigen, die durch die Berliner Ausstellung aus dem Dunkel gezogen wurden, in den Vordergrund stellen wollte. Als die Träger der geschichtlichen Entwicklung werden nach wie vor die zu gelten haben, die nach dem Urteil der Besten ihrer Zeit das Beste schufen.

Man hat, wenn man den Betrachtungen diesen Gesichtspunkt zugrunde legt, mit denen zu beginnen, in deren Werken das alte klassizistische Glaubensbekenntnis seine letzte Fassung erhielt. *Bonaventura Genelli,* den Heyse in der Novelle „Der letzte Centaur" gefeiert hat, war gleich Carstens ein vornehmer hellenischer Geist, doch auch gleich diesem ein „Herkules in Windeln". Malen konnte er nicht. Wie Carstens hat er in Zeichnungen (den in Kupferstichreproduktionen veröffentlichten Tragödien vom Wüstling und von der Hexe) sein Vermächtnis niedergelegt. Die Landschaftsmalerei war innerhalb dieses klassizistischen Credos nur berechtigt, wenn sie als Trägerin klassischer Architekturwerke oder als Wohnort von Göttern und Heroen die



Josef Anton Koch, Macbeth und die Hexen.
Innsbruck, Ferdinandeum.

Gedanken auf die Antike lenkte. Der Tiroler *Josef Anton Koch* setzte also, 1796 nach Rom gekommen, die großen Linien und mächtigen Baumriesen des Albanergebirges, die Ruinen und Tempel der Campagna zu Naturszenen zusammen, die ihm würdig schienen, den Hintergrund für antike Gestalten zu bilden. Ja, er wagte insofern vom streng klassischen Programm abzuweichen, als er zuweilen seine Stoffe auch den nordischen Dichtern Ossian und Shakespeare entnahm. Sein Kolorismus läßt oft zu wünschen, doch für den Rhythmus der Linien und die Struktur der Formen hatte er Sinn. In ähnlicher Weise malte *Johann Christian Reinhart* Bilder, die an Schilderungen der antiken Geschichte oder Dichtung anknüpften. Und später hat *Karl Rottmann* diesen klassischen Landschaftsstil am reinsten ausgeprägt. Seine 28 italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens wären, wenn sie nicht historisch denkwürdige Orte darstellten, nicht so berühmt geworden. Trotzdem muß man ihm lassen, daß er, auch ohne Beihilfe des stofflichen Interesses, Gutes zu leisten wußte. In manchen seiner kleineren Bilder, die durch die Münchener Jahrhundertausstellung bekannt wurden, ist das Liniengefüge



Josef Anton Koch, Landschaft.
Innsbruck, Excellenz Graf Enzenberg.



Rottmann, Marathon.
München, Neue Pinakothek.

der Natur so skulptural gesehen, das Gelände architektonisch so klar gegliedert, daß er immerhin als nicht schlechter Vertreter jenes Landschaftsstils gelten darf, der seinen Klassiker einst in Poussin hatte. Weniger vermag *Friedrich Preller* noch zu sagen. Denn seine Odysseelandschaften verdankten ihren Ruhm weniger Preller als Homer. Über das Niveau einer sinngerechten Illustration hat er sich kaum erhoben. *Martin Rohden,* den die Berliner Jahrhundertausstellung ausgrub, mag weiter angereiht sein. Es war interessant zu sehen, wie in seinen Bildern gewisse luministische Tendenzen sich ankündigten. Während er die Linien der Campagna und der Sabinerberge malte,



Rottmann, Cefalù. Köln, Museum Wallraf-Richartz.

beobachtete er gleichzeitig das Luftleben mit einem neugierigen Eifer, der sonst gar nicht im Sinne jener Jahre lag.

Das zweite Kapitel ist dann wie in Frankreich überschrieben: Die Romantik. Nur daß es nicht um eine rote, sondern um eine blaue Romantik sich handelt. In Frankreich hatte die Reaktion gegen die marmorne Ruhe der Antike zur Schwärmerei für die malerische Pathetik des Barock geführt. In Deutschland haben jederzeit die zeichnerischen Interessen die rein malerischen überwogen. So ging man nicht wie in Frankreich vom Statuarischen ins rein Malerische über, sondern man beschränkte sich darauf, den zeichnerischen Stil zu ändern, indem man statt der weichen welligen Formen der spätgriechischen Statuen die spröden eckigen Formen des ausgehenden Mittelalters imitierte. „Bei Dürer sah ich" — so hat Führich in seiner Selbstbiographie geschrieben — „eine Form vor mir, die in schneidendem Gegen-

satz stand zu derjenigen der Klassizisten, die ihre charakterlose Glätte, der mißverstandenen Antike entlehnt, als Schönheit verkaufen wollten. Statt der verwischten Charakterlosigkeit der akademischen Kunst herrschte hier eine scharfe großartige Charakteristik." Das heißt mit anderen Worten: der Antike müde, die man nun als akademisch empfand, fühlte man sich hingezogen zur herb eckigen Kunst der Gotik.

Aber nicht nur künstlerische, sondern auch kulturgeschichtliche Momente bewirkten, daß das Mittelalter plötzlich in den Vordergrund des Interesses sich stellte. Der Schluß des 18. Jahrhunderts war die Epoche des Atheismus. Die Religion war als Privatsache erklärt oder über-



Rottmann, Meeresküste im Sturm.

haupt gestürzt worden. Jetzt erfolgte ein Rückschlag zur Frömmigkeit. Nachdem die Neuerungen und Überstürzungen der Revolution Kampf und Zwietracht gebracht hatten, sollte das Ehrwürdige, alt Überlieferte wieder auf den Thron gesetzt werden. Auferstehung der Religion wurde so das Schlagwort des Zeitalters. Die Kirche, sowohl die katholische wie die protestantische, sammelte neue Kraft. Der Jesuitenorden, 1793 aufgelöst, wurde 1814 wiederhergestellt und abermals mit der Aufgabe betraut, die er zur Zeit der Gegenreformation so glänzend gelöst hatte. In Deutschland entzündete Schleiermacher als Prediger eine neue religiöse Begeisterung und veröffentlichte seine Reden über die Religion, die einen scharfen Absagebrief an die Aufklärungszeit enthielten. Man sehnte — nach der glaubenslosen Epoche — sich wieder nach Mystik und Innigkeit. Darum ist es bezeichnend, daß Schleiermacher, im Gegensatz zum Rationalismus des Luthertums,

die Religion in das Gefühl verlegte, nicht minder bezeichnend, daß die „schönen Seelen" sich überhaupt dem Katholizismus zuwandten. Denn nicht nach klaren, verständigen Predigten verlangte man. Man wollte sich benebeln lassen durch Glockenklang, durch rauschende Musik und Weihrauch. Diesem Bedürfnis konnte nur der Katholizismus mit seiner stimmungsvollen Schönheit genügen. Friedrich Schlegel trat 1808 zur katholischen Kirche über. Dorothea Schlegel schreibt: „Schon weil er uralt ist, ziehe ich den Katholizismus vor. Alles Neue taugt nichts. Auch die Künste sind mit dem Katholizismus versunken, so wie sie mit diesem geblüht haben." Tieck tadelt die Reformation, daß sie „statt der Fülle einer Gefühlsreligion eine dürre vernünftige Leerheit erzeugt habe, die alle Herzen schmachtend zurücklasse". Als Protestant, nur um zu sehen, ist Franz Sternbald, der Held des Tieckschen Romans, in die Peterskirche getreten. Da fühlt er, wie die Inbrunst der betenden Menge ihn hinreißt, wie die Feierlichkeit des Gottesdienstes, die Macht des hehren Baus, die überirdische Musik und der lateinische Gesang ihn trunken machen. Entzückt gelobt er, sich diesem Glauben zu weihen. Novalis schrieb seine geistlichen Lieder mit ihrer leidenschaftlichen, fast hysterischen Liebe zu Jesus, träumte in dem Aufsatz „Die Christenheit oder Europa" sich in die Zeiten zurück, da „Europa ein christliches Land war, die Mönche als erfahrene Steuerleute die Menschen durch das unwirtliche Meer des Lebens führten".



Friedrich Preller, Kalypsos Abschied von Odysseus. Weimar.

Mit diesem Aufflammen der Religion ging ein Aufflammen des Patriotismus Hand in Hand. Das weitherzige Weltbürgertum der Aufklärungszeit war in den Tagen der Befreiungskriege nicht mehr möglich. Gegenüber dem kosmopolitischen machte der nationale Standpunkt sich geltend. Der Turnvater Jahn schrieb sein Buch über das deutsche Volkstum. Fichte hielt seine Reden über die deutsche Na-

tionalität und ihre unterscheidenden Züge. Arnim schilderte die alten Reichsstädte. Novalis griff in seinem Heinrich von Ofterdingen auf das mittelalterliche Rittertum zurück, schwärmte für jene reckenhaften Hünen, die damals auf ihren zackigen Burgen hausten.

In einem seltsamen kleinen Buch hat diese Stimmung des Zeitalters sich auch früh der ästhetischen Anschauungen bemächtigt. Es sind die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", die der junge Wilhelm Heinrich Wackenroder 1797 herausgab. Wackenroder studierte damals mit seinem Freunde Ludwig Tieck an der Erlanger Universität. Von dort pilgerten sie allwöchentlich in das alte Nürnberg hinüber, und eine versunkene Schönheitswelt stieg vor ihren Blicken empor. Sie besuchten die Kirchen und Friedhöfe, standen an den Gräbern von Peter Vischer, Albrecht Dürer und Adam Kraft. Die alten Patrizierhäuser, die ihre krausverzierten Erker scheu in die krummen Gassen hereinbogen, bevölkerten sich in ihrer Phantasie mit malerischen Gestalten aus jener großen Zeit, da „Nürnberg die lebendig wimmelnde Schule der vaterländischen Kunst war, da ein überfließender Kunstgeist in seinen Mauern waltete". Mit anderen Worten: die Bewegung setzte wieder ein, die sich schon ein Menschenalter vorher angekündigt hatte, als Goethe in seinem Schriftchen über deutsche Baukunst Erwin von Steinbach und Albrecht Dürer verteidigte. Und wie einst Winckelmann die Nachahmung der Griechen empfohlen hatte, so empfahl nun Wackenroder die des Mittelalters. Bei dieser Epoche, da „Kunst und Leben eines gewesen", müßten die Künstler anknüpfen, wenn sie wieder zu einer nationaldeutschen Kunst gelangen wollten. Tieck verkündete später ganz das gleiche Programm. Und fast noch einflußreicher wurde die Tätigkeit Friedrich Schlegels, der seine Zeitschrift „Europa" zum literarischen Mittelpunkt der Romantik machte. Der Idealität des Hellenentums, für die man vorher geschwärmt hatte, ward die reizvolle Sprödigkeit der Primitiven entgegengestellt. Es sei zu beklagen, daß ein übler Genius die Künstler von dem Ideenkreis dieser älteren Maler entfernt habe, und es wäre wünschenswert, daß sie sich wieder in deren Denkart versetzten. „Rechtlich, treuherzig und tiefsinnig, dabei unschuldig und etwas ungeschickt" sei jederzeit der Charakter großer deutscher Künstler gewesen.

In diese Stimmung traten die jungen Leute ein, die zu Beginn des 19. Jahrunderts der Malerei sich zuwandten. Die kraftvolle Knorrigkeit Albrecht Dürers und die Farbenseligkeit Stephan Lochners stellten sie der Einförmigkeit und akademischen Glätte der klassizistischen Kunst entgegen. In verschnürtem Sammetrock mit flatternden Locken und offenem Hemdkragen gingen sie. Deutsch wollten



J. A. Ramboux, Bildnis der Brüder Eberhard. Köln, Museum Wallraf-Richartz.



Karl Phil. Fohr, Blick auf den Dicken Turm am Heidelberger Schloß. Heidelberg, Frl. Fohr.



Ferd. v. Olivier, Landschaft. Frankfurt a. M., Fräulein Livingston.

sie sein, mit der Demut mittelalterlicher Künstler vor der Natur empfinden.

Tatsächlich haben sie in germanischem Sinn begonnen. Cornelius hat in seiner Jugend Blätter zum Nibelungenlied und zum Faust gezeichnet, in denen trotz zeichnerischer Mängel die Stimmung einer hünenhaften germanischen Vorzeit und eines kraftvollen deutschen Mittelalters nicht schlecht suggeriert wird. Manche Landschaften von *Karl Philipp Fohr, Ludwig Schnorr* und *Ferdinand von Olivier* klingen an Altdorfer an, mit solcher Hingabe haben sich die Maler in alle Einzelheiten der Natur versenkt. Von Julius Schnorr, Overbeck, *Ramboux* und Veit gibt es Bildnisse, die in der Ehrlichkeit des Naturstudiums an Werke altdeutscher Meister anklingen. Selbst später, als Rom der Mittelpunkt ihres Wirkens geworden war, hielten die Nazarener wenigstens insofern noch eine Zeitlang an ihrem ersten Programm fest, als sie nicht die Meister des Cinquecento, sondern nur die Primitiven studierten. In dem Kloster San Isidoro hausten sie, selber das Wackenrodersche Ideal des kunstliebenden Klosterbruders verwirklichend. In der Kapelle San Lorenzo wurden sie mit den

Werken Fiesoles vertraut. In Santa Maria del Popolo bewunderten sie Pinturicchio, in der Sixtinischen Kapelle Perugino. An der Hand dieser Meister suchten sie eine neudeutsche religiöse Kunst zu schaffen, die wie im Quattrocento den Hauptausdruck in der Freskomalerei finden sollte. Die Bilder der Casa Bartholdy, jetzt in der Berliner Nationalgalerie, enthalten das Resultat dieses Strebens. In sechs Wandgemälden und zwei Lünetten ist die Geschichte des ägyptischen Joseph von seinem Verkauf bis zur Wiedererkennung durch die Brüder dargestellt. Je zwei sind von Cornelius und Overbeck, die anderen von Veit und Wilhelm Schadow. Und sofern man zugibt, daß es schon eine Leistung ist, Altes zu wiederholen, kann man nicht leugnen, daß in den Werken der Ton des ausgehenden Quattrocento nicht schlecht getroffen ist.

Die Bestrebungen der Nazarener hätten möglicherweise gewisse Resultate ergeben können. Denn jede junge Kunst hat noch mit peinlichem Studium der Natur begonnen. Und da die Quattrocentisten dieses Studium mit so wundervoller, nicht zu überbietender Exaktheit betrieben, hätten sie sehr wohl Führer in ein Neuland sein können. Die große Reform, die in den 60er Jahren von Leibl ausging, bestand ja darin, daß er die Natur mit den Augen des Primitiven betrachtete. Doch dieses Streben, in gleich exakter Weise wie die alten Meister die Natur zu studieren, haben die Nazarener von vornherein nicht gehabt. Weniger der Naturalismus des Quattrocento, als die fromme Gefühlsseligkeit gewisser Meister der Umbrischen Schule zog sie an. Statt, gleich den großen Pfadfindern des Quattrocento, an der Quelle zu studieren und auf die Natur selbst zurückzugehen, hielten sie ihr Ziel für erreicht, wenn sie ihren Bildern etwas von dem archaischen Reiz Peruginos und Francias verliehen hatten. Und aus dieser Tatsache, daß ihnen die Schwierigkeit des Problems, vor das sie durch die Primitiven gestellt wurden, gar nicht recht zum Bewußtsein kam, erklärt sich auch, daß sie ihren quattrocentistischen Lehrkursus so bald beendeten. Die Werke der Primitiven hatten ihnen nur als Schreibvorlage gedient. Als sie die Schriftzüge des Quattrocento nachzuahmen wußten, glaubten sie, die des Cinquecento gleichfalls erlernen zu können. Dazu gehört nun nicht viel Mühe. Denn so unmöglich es ist, Raffael und Bartolommeo zu erneuern, so leicht ist es, ihren Werken die Rezepte zur Anfertigung von Imitationen zu entnehmen. Während die Kopie eines Primitiven sowohl zeichnerich wie koloristisch ein hingebungsvolles Studium voraussetzt, bedarf es nur kalligraphischer Geschicklichkeit, um den großen Schnörkel des Cinquecento äußerlich nachzuahmen. Und indem die Nazarener in diese Bahnen einlenkten, verzichteten sie also nicht nur auf die Durchführung ihres ursprünglichen



Friedrich Overbeck, Familienbildnis des Künstlers.
Lübeck, Frau Senator Dr. Overbeck.



Friedrich Overbeck, Triumph der Religion in den Künsten. Frankfurt a. M.

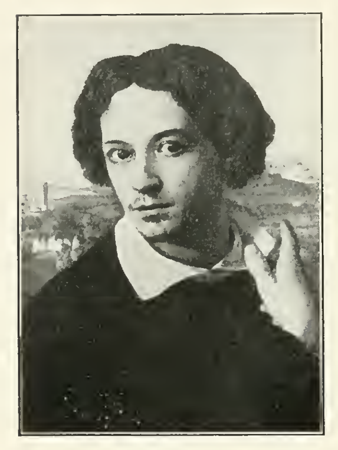
Programms, der glatten Rundung der Klassizisten die charakteristische Härte und Eckigkeit der Gotik gegenüberzustellen, nein, was anfangs in ihren Werken „rechtlich und treuherzig" gewesen war,



Friedrich Overbeck, Joseph wird von seinen Brüdern verkauft.
Karton zu dem Fresko des Casa Bartholdi. Frankfurt a. M.

wurde überhaupt zur flauen, in recht billiger Weise abgeguckten Schönheit.

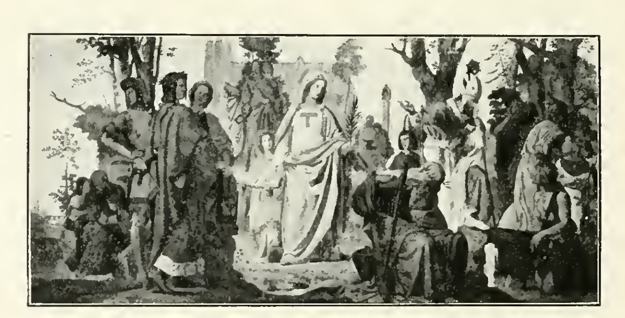
Der Lübecker *Friedrich Overbeck,* der bis zum Schlusse seines Lebens in Rom blieb, wiederholte die Entwicklung, die einst Raffael



Philipp Veit.
Selbstbildnis aus der Jugendzeit.
Mainz, Städt. Gemäldegalerie.

durchmachte, als er aus dem Schüler Peruginos der Leonardos wurde. Das heißt: er mutet in seinen älteren Werken wie ein Umbrer an, während seine späteren an diejenigen anklingen, die Raffael während seiner Florentiner Zeit 1504—08 gemalt hat. Die Art, wie er arbeitete, zeigt besonders das im Städelschen Institut bewahrte Bild mit dem „Triumph der Religion in den Künsten", dessen oberer Teil aus der Disputa und dessen unterer aus der Schule von Athen stammt. Das Eigenartige seiner vielen Madonnen liegt hauptsächlich darin, daß er die an sich schon kraftlosen Farben des florentinischen Raffael noch mehr ins Ausgelaugte, Bleichsüchtige transponierte.

Philipp Veit aus Frankfurt, der als Enkel Moses Mendelssohns, als Sohn der Dorothea Veit und Stiefsohn Friedrich Schlegels seine Jugend in sehr ästhetischen Kreisen verlebt hat, erinnert eher an Borgognone. Seine beiden Hauptwerke des Städelschen Instituts, in denen er das Christentum verherrlicht, das die Segnungen der Kultur



Philipp Veit, Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum. Frankfurt a. M.

nach Deutschland brachte, sind von einer nicht unsympathischen träumerischen Weichheit.

Julius Schnorr von Carolsfeld hat in manchen seiner Jugendwerke, wie der Dresdener Anbetung des Kindes oder der Verkündigung, die auf der Berliner Centennale zu sehen war, eine entzückende primitive Note. Namentlich die landschaftlichen Hintergründe hat er damals nicht aus altmeisterlichen Bildern herübergenommen, sondern

selbständig vor der Natur gemalt. Doch die Holzschnitte seiner Bibel in Bildern, die er später in Dresden schuf und die seinen Namen zu einem der volkstümlichsten Deutschlands machten, zeigen, wie die knospenhafte Sprödigkeit, die er anfangs hatte, in einen seichten Schablonenidealismus einmündete.


Julius Schnorr von Carolsfeld, Bildnis Friedrich Rückerts. Zeichnung. Wien, Akademie.

Peter Cornelius aus Düsseldorf ist nach seinem Weggang von Rom bekanntlich der Herrscher der Münchener Kunst geworden. Ludwig I. von Bayern, der schon als Kronprinz das Schaffen der Nazarener mit regem Interesse verfolgte, hatte sehr große Pläne. Durch ihn wurden die Münchener Kunstsammlungen gegründet, durch ihn die Bauwerke geschaffen, die der Stadt das Gepräge geben. Alle diese Wandflächen erhielt Cornelius zur Bemalung. Der stolze Traum der Nazarener, durch Wiedereinführung der Freskomalerei, wie sie im Italien der Renaissance geblüht hatte, die deutsche Kunst zu neuer Höhe zu führen, war damit über Erwarten erfüllt. Doch sind die Werke des Cornelius mehr als matte Reflexe? Wohl versteht man, daß die Zeitgenossen ihn mit einem Nimbus der Gottähnlichkeit umgaben. Denn es war ja damals die Epoche der Philosophen. Die Koryphäen der Ästhetik lehrten, es sei die vornehmste Aufgabe der Kunst, „die schwere geistige Errungenschaft des Denkens, worin der Deutsche anderen Völkern vorangeht, in die Sprache der Malerei zu übertragen“. Diese geistige Kost bot dem Volk der Denker und Dichter Cornelius. Sowohl die Fresken der Glyptothek wie die der Ludwigskirche und die später geschaffenen Kartons für den Berliner Camposanto sind voll von Philosophie. Er hat nach seinen eigenen Worten in den Bildern seine philosophische Doktordissertation geschrieben. Und das Por-


Julius Schnorr von Carolsfeld, Verkündigung. Berlin.



Peter Cornelius,
Joseph deutet die Träume Pharaos. Berlin.

trät des Meisters, dieser Dantekopf mit der Adlernase und dem feurigen Auge, zeigt, daß hier tatsächlich Kunst und Persönlichkeit sich deckten. Er war der Geistesverwandte der großen Gelehrten, die damals ihre tiefgründigen philosophischen Systeme ersannen. Doch war er auch ein Künstler? Wer in der Kunstgeschichte Bescheid weiß, kann die Entlehnungen, aus denen Cornelius seine Bilder zusammensetzte, an den Fingern herzählen. Signorelli und Dürer, Raffael, Sodoma und Michelangelo geben sich ein posthumes Stelldichein. Ja, er hat sich nicht einmal bemüht, die großen Formen der Hochrenaissance zeichnerisch korrekt zu kopieren, sondern die Überschätzung des Gedanklichen hat ihn zu einer Unterschätzung des Handwerklichen verführt, wie sie in der Kunstgeschichte überhaupt nie da war. Seine Kunst war nicht nur eine solche aus zweiter Hand, sondern der an sich schon problematische Versuch, im Deutschland des 19. Jahrhunderts eine neue italienische Renaissance herbeizuführen, wurde noch obendrein mit gänzlich unzulänglichen Mitteln unternommen.



Peter Cornelius, Die apokalyptischen Reiter. Berlin.
Phot. d. Photogr. Gesellschaft, Berlin.

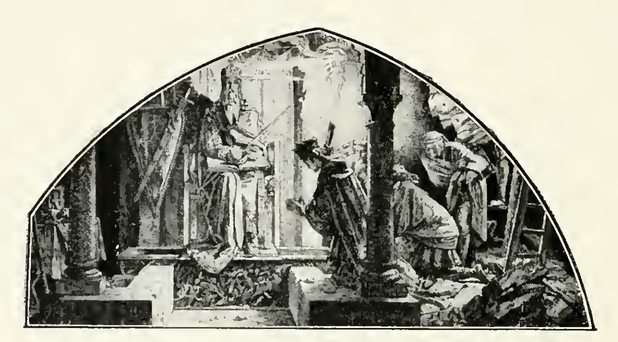
Neben dieser Richtung, die ihren Ausgangspunkt in der religiösen Bewegung hatte, die auf das Freidenkertum der Aufklärungszeit gefolgt war, ging eine andere her, die im Zusammenhang mit dem Patriotismus steht, den die Freiheitskriege entzündeten. Man hatte Fichtes donnernden Reden gelauscht. Das Lied vom Gott, der Eisen wachsen ließ, hatte die Luft durchbraust. Nun war auf den Befreiungsrausch der Katzenjammer gefolgt. Jenes große, geeinte Vaterland, von dem man mit Arndt geträumt hatte, war ein Traum geblieben. Kunst aber, schreibt Mörike, ist nichts anderes als ein Versuch, das zu ersetzen, was uns die Wirklichkeit versagt. So wurde die Vaterlandsbegeisterung der Freiheitssänger zur Schwärmerei für die entschwundene Herrlichkeit des mittelalterlichen Deutschland. Man träumte von der stolzen großen Kaiserzeit, die man ehedem zur Zeit des alten deutschen Reiches gehabt hatte.



Alfred Rethel, Predigt des Bonifatius. Aachen, Privatbesitz.

In den Werken der Düsseldorfer spiegelt sich diese Stimmung nur in recht wehleidiger Verdünnung wider. Rittertaten und Königsschmerz — das ist der rührselige, in recht flaue akademische Formen gebrachte Inhalt der Bilder, wie sie von *Julius Hübner*, *Karl Sohn* und *Theodor Hildebrandt* gemalt wurden. Über das Niveau einer geölten Sanftmut, einer charakterlosen Schwächlichkeit der Linie und der Farbe vermochten sie sich nicht zu erheben. Doch aus dieser Schule ging auch ein Meister hervor, der die glatten Konturen seiner Lehrer mit warmem Leben füllte, in die mittelalterlichen Panzer und Mäntel lebendige Menschen steckte. Was Cornelius und Schnorr im Beginn ihrer Laufbahn erstrebten, ward zum Ereignis. Die Kunst der deutschen Reformationszeit gab *Alfred Rethel* seinen markigen, herb kräftigen Stil. Er selbst war sich dieses Gegensatzes bewußt, in den er zu seinen Lehrern sich stellte. Schon in seiner Jugend schreibt er von den „still frommen, duldenden Tränenkünstlern, die da meinen, ein gen Himmel geschlagenes Auge und eine recht einfältige Silhouette sei der Ausdruck eines echt christlichen demütigen Künstlergemütes". Schon in Düsseldorf und Frankfurt ging er allem Süßlichen instinktiv aus dem Wege. Er malte Bonifatius, wie er vor der gefällten Wodanseiche den Germanen predigt, wie er Kirchen erbauen läßt und von den

Heiden ermordet wird. Dann traten andere Helden der mittelalterlichen Geschichte in seinen Gesichtskreis ein: Karl Martell, der Maurensieger, Otto I., der mit Heinrich, seinem abtrünnigen Bruder, sich versöhnt, Arnold von Winkelried, der von den Speeren der Ritter durchbohrt zusammenbricht, die Schweizer Eidgenossen, die in der Schlacht bei Sempach sich den kaiserlichen Reitern entgegenwerfen. Liebten die Düsseldorfer sentimentale Beschaulichkeit und friedliche Ruhe, so herrscht bei Rethel gewaltigste Aktion; zeichnete Cornelius Muskelmänner mit falsch heroischen Gebärden, so wird hier ohne Pathos der Eindruck echter Heldengröße erweckt. Selbst koloristisch ging er über seine Epoche hinaus. Schlachtfelder malte er, wo zur Nachtzeit Ritter die Leiche ihres Königs suchen, während rötliches Fackellicht mit dem Dunkel kämpft.



Alfred Rethel, Otto III. in der Gruft Karls des Großen.
Aachen, Rathaus.

Dann folgten die Bilder für den Aachener Kaisersaal: das gewaltigste Erzeugnis jener nach dem Monumentalen strebenden Zeit. Es war damals, als man die versunkene Kaiserherrlichkeit mit dem Schimmer der Romantik vergoldete, der Römer in Frankfurt mit den Bildnissen der altdeutschen Kaiser geschmückt worden, und Karl der Große namentlich, der Urahn der deutschen Kaisergeschlechter, wurde der angestaunte Heros. Rethel ließ den sagenhaften Recken des eisernen Mittelalters ohne Sentimentalität und Pathetik in starrer Erhabenheit auferstehen. Deutsche Urwälder dehnen sich aus. Trotzige Kastelle und zinnenbekrönte Burgen erheben sich. Da steht der gewaltige Sachsensieger bei der niedergeworfenen Irmensäule. Dort zieht er einfach und majestätisch in dem eroberten Pavia ein. Wie ein altdeutscher Kriegsgott stürmt er unter die Mauren, die gnadeflehend um ihren Götzenwagen sich scharen. Als Friedensheld läßt er Klöster erbauen und von byzantinischen Künstlern mit Mosaiken

schmücken. Ein ernstes, erhabenes Phantom, mumienhaft starr und doch wie lebendig vom Schein des Fackellichtes gespenstisch beleuchtet, blickt er auf den jungen Otto nieder, der in seine Gruft gedrungen ist und schaudernd ins Knie sinkt. Es ist eine kunstgeschichtliche, eine psychologische Merkwürdigkeit, daß gerade aus der empfindsamen Düsseldorfer Schule ein Mann hervorging, der gar nichts vom Elegiker hat. Lapidar ist seine Formensprache, grau und düster die Farbe. Hannibal, über die Alpen ziehend, war der Held seines nächsten Werkes. Also wieder die Urzeit, die Natur in ihrer wilden Majestät. Nackte Felswände, zackige Dolomitkegel, knorrige Baum-



Alfred Rethel, Zerstörung der Irmensäule. Aachen, Rathaus.

riesen starren empor. Felder von Eis und Schnee ziehen sich hin. Rauhe Männer, gepanzerte Ritter kommen dahergezogen. Wilde Bergvölker werfen sich ihnen entgegen. Hirten, in Wolfsfell gehüllt, schleudern Steine und Baumstämme auf sie herab. Urmenschen schwingen sich wie Tiere über gähnende Felsspalten. Es wird geklettert, gekämpft. Schließlich ist die Höhe erklommen. Schmetternde Fanfaren ertönen. Weit und sonnig dehnen die Gefilde Italiens sich aus. Ganz in die Geisteswelt Dürers, Baldungs und Holbeins führt schließlich sein letztes Werk, für das er auch im Sinne jener alten Meister den derben Kontur des Holzschnittes wählte. Es ist der Totentanz, den er 1848 schuf, jenes grimme Hohnlied auf das tolle Jahr, das so begeisterungsvoll begann und so kläglich auslief. Humpelnd, die Zigarre zwischen



Alfred Rethel, Aus dem Hannibalzug. Holzschnitt.



Alfred Rethel, Aus dem Hannibalzug. Holzschnitt.

den Zähnen, die Sense in der Hand, einen Federhut mit der Demokratenkokarde auf dem Schädel, reitet der Tod einem Städtchen zu, redet im Wirtshaus von Freiheit und Gleichheit, um dann seine Ernte auf der Barrikade zu halten. Triumphierend wie ein Feldherr, die Schärpe um die schlottrigen Glieder geschlungen, die klappernden Schienbeine in hohe Reiterstiefel gesteckt, den Siegeslorbeer um den nackten Schädel gewunden, steht er auf dem Wall, während die Kugeln der Soldaten die armen Tölpel herabfegen. Ein anderes Blatt knüpft gleichfalls an ein Geschehnis der 40er Jahre, den Ausbruch der



Alfred Rethel, Der Tod als Freund.
Holzschnitt.



Alfred Rethel, Aus dem Hannibalzug.
Holzschnitt.



Alfred Rethel, Sieg des Todes.
(Aus dem „Totentanz“.) Holzschnitt.

Cholera auf einem Pariser Maskenball, an. Ein spukhaftes Weib, die Pest, ist in den Saal getreten. Der Tod als Domino spielt zum Tanz auf, und unter den schaurigen Klängen seiner Weisen drehen sich die Menschen, auf dem Boden hingestreckt, im Schmerz sich windend. Burgkmairs Tod als Würger und der Holbeinsche Totentanz tauchen in der Erinnerung auf. Doch die Nebeneinanderstellung zeigt nur, durch welche Kluft der düstere Genius des modernen von den alten Meistern getrennt ist. Den Abschluß des Zyklus bildet das berühmte Blatt: Der Tod als Freund. Ein greiser Türmer ist eingegangen zum ewigen Schlummer. In einem hohen ledernen Lehnstuhl sitzt er, die müden Hände gefaltet. Da tritt als Pilger der Tod herein und nimmt ihm die Arbeit ab, tut selbst den Dienst, den der Alte so oft getan, wenn er für einen abgeschiedenen Erdenpilger die Sterbeglocke läutete. Rethel war, als er das Blatt zeichnete, schon ein gebrochener Mann. Die Symptome des Wahnsinnes kündigten sich an, der ihn umnachten sollte, und er mußte noch jahrelang sich hinschleppen, bis der Tod als Freund auch ihm die Glocke zog.

So hatten die Nazarener beim Mittelalter angeknüpft, weil es eine so fromme Zeit war. Durch Meister wie Rethel war es verherrlicht worden, weil es einer Epoche, die von einer neuen Kaiserherrlichkeit geträumt hatte, als Ideal erschien. Und nachdem man auf diese Weise zur Beschäftigung mit dem Mittelalter gekommen war, wurde es überhaupt die schöne Welt der blauen Blume. Die große Tat der romantischen Schriftsteller bestand darin, daß sie den lange vergrabenen Schatz der altdeutschen Legenden wieder hoben. Achim von Arnim veröffentlichte 1806 „Des Knaben Wunderhorn“, das alle Schätze der Volkslyrik erschloß. Görres handelte über die deutschen Volksbücher, über Genoveva und Magelone, über Rotkäppchen, Dornröschen und Melusine. Tieck schrieb seine herrlichen Elfenmärchen. Clemens Brentano brachte jene zarten Erzählungen vom Vater Rhein, von den Nixen und dem kristallenen Schlosse drunten in den Tiefen des grünen Stromes. 1811 erschien Fouqués Undine, 1812 gaben die Brüder Grimm ihre Kinder- und Hausmärchen, 1816 die deutschen Sagen heraus.

Auch die Malerei mußte das Rheingold heben, mußte singen und sagen von den Schätzen, die das Schrifttum der Romantik erschlossen hatte. Und wohl nicht zufällig sind es drei Österreicher, die als erste dieses Gebiet betraten. Was bei den Norddeutschen Kopfkunst war, ist hier Empfindungskunst. *Josef Führich* hat in der Hauptsache religiöse Bilder gemalt. Sein Gang Marias über das Gebirge ist in der deutschen Weihnachtsstimmung, die das Bild umwittert, wohl das Feinste, was das Nazarenertum hervorbrachte. Doch fast noch mehr

denkt man, wenn Führichs Name genannt wird, an die Blätter, in denen er das Leben der heiligen Genoveva und des heiligen Wendelin illustrierte — zarte, bukolische Idyllen, aus deutschem Landleben, deutschen Tieren und deutschem Hausrat zusammengewebt. Auch *Eduard v. Steinle,* der später in Frankfurt lebte, wurde von seinen Zeitgenossen vorzüglich als Madonnenmaler geschätzt. Doch während diese Bilder im Sinne der Nazarener nur Dinge wiederholen, die von den Quattrocentisten schon besser gesagt waren, kommt seine Eigenart schon weit mehr zur Geltung, wenn er etwa (in den Gemälden bei Schack) die Lorelei darstellt, wie sie als todbringende Medusa vom hohen Felsenriff herabschaut, oder junge Edelleute, die auf dem Söller



Josef Führich, Marias Gang über das Gebirge.
Wien, Hofmuseum.

ihres Schlosses weltvergessen die Geige spielen. Und sein Bestes hat er, wie Führich, in Zeichnungen niedergelegt. Jene duftigen Aquarelle, die er zu Brentanos Chronika vom fahrenden Schüler und dem Märchen vom Rhein und dem Müller Radlauf lieferte, sind Werke, in denen die romantischen Ideen vom deutschen Mittelalter in sehr ritterlicher Grazie sich spiegeln.

Schwind endlich — soll man das wiederholen, was gelegentlich der Berliner Ausstellung über ihn gesagt wurde? Wir wußten ja schon lange, daß Schwind kein Maler war. Ausländer hatten immer gelächelt, wenn man sie in der Schack-Galerie vor die unscheinbaren hilflosen Schwindschen Arbeiten führte, vor diese Bildchen, die so hart und bunt oder so akzentlos eintönig in der Farbe sind. Die Berliner Ausstellung hat dann gezeigt, daß er, sogar mit dem Maßstab der

Biedermeierzeit gemessen, schlecht abschneidet, daß es selbst in Deutschland Anfang der fünfziger Jahre Künstler gegeben hat, die weit besser als er den Pinsel zu führen wußten. Und das große Schwind-Werk, das die Deutsche Verlagsanstalt herausgab, hat noch obendrein dargetan, daß dieser scheinbare Phantasiemensch auch ein Meister im Entlehnen war, daß seine Bilder aus den verschiedensten



Eduard v. Steinle, Die Lorelei. München, Schackgalerie.



Eduard v. Steinle, Schneeweißchen und Rosenrot.
Phot. F. Bruckmann, München.

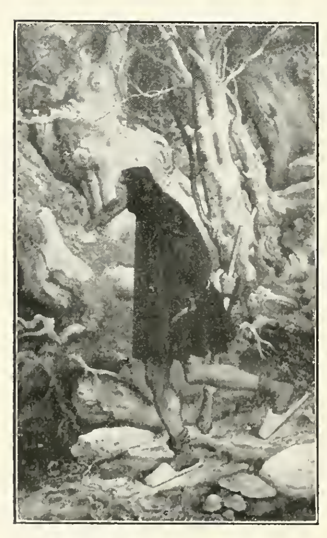
fremden Bestandteilen — von Pompeji angefangen bis zu Jacques Louis David — sich zusammensetzen. Schwind hat seine Schwächen, die man nicht leugnen kann. Sobald er ins Große geht, versagt seine Kraft. Farbig bietet er nichts. Sein Zeichnen ist ein Hinschreiben von Konturen. Und der Fabulierer in ihm steht überhaupt weit höher als der Künstler. Was ist es, was uns trotzdem zu ihm zieht, was für uns Deutsche, die wir noch immer nicht radikal genug sind, um im rein Technischen den ausschließlichen Wert von Bildern zu sehen, seinen Werken den Immortellenkranz gibt? Nun, am Grabe



Moritz v. Schwind, Die Anachoreten.
München, Schackgalerie.



Moritz v. Schwind,
Rossetränkender Einsiedler.
München, Schackgalerie.



Moritz v. Schwind, Rübezahl.
München, Schackgalerie.

Karl Maria von Webers sprach Richard Wagner die Worte: „Nie hat ein deutscherer Künstler gelebt als du. Wohin dich auch dein Genius trug, immer blieb er mit tausend zarten Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Mären der Heimat lauscht. Dieses schönen Erbteils deiner deutschen Abkunft konntest du dich nie entäußern. Sieh, nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche. Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen.“ Und diese Worte enthalten auch die Erklärung dafür, weshalb wir bei Schwinds Werken so gern den rein artistischen Maßstab aus der Hand legen und sie auf uns wirken lassen, als ob das Ohr ein schlichtes Volkslied höre. Gewiß, nicht einseitig wollen wir sein. Es soll nicht vergessen werden,

daß Goethe ein Deutscher war, daß Anselm Feuerbachs Werke deutsch sind, daß die Sehnsucht nach Hesperien, die Aufnahmefähigkeit allem Romanischen gegenüber auch mit im Wesen des Deutschtums liegt. Aber anderseits läßt sich auch nicht verkennen, daß gerade hierin die große Schicksalsfrage unserer deutschen Kunst lag. Schon in Dürers Tagen pilgerten unsere Künstler nach dem Süden. Den Italienern es gleichzutun, war ihr Ehrgeiz. Und die meisten vergaßen nur ihre Muttersprache, ohne die italienische fließend sprechen zu lernen. Im Beginn des 19. Jahrhunderts wiederholte sich das nämliche Schauspiel. Als Reaktion des Deutschtums gegen den romanischen Klassizismus hatte die Romantik begonnen. Doch als Rom die Bildungsstätte des Cornelius und Overbeck geworden war, da legten auch sie ihren deutschen Charakter ab, um sich nur noch in die Gewänder Michelangelos und den Mantel Raffaels zu kleiden. Schwind, nach Rom gekommen, bewahrte der italienischen Kunst gegenüber eine Dickfelligkeit sondergleichen. „Ich schaute mir den Michelangelo an und ging nach Hause, um am Ritter Kurt zu arbeiten.“ Diese Worte sind einzig



Moritz v. Schwind, St. Wolfgang.
München, Schackgalerie.



Moritz v. Schwind, Auf der Wanderung.
München, Schackgalerie.

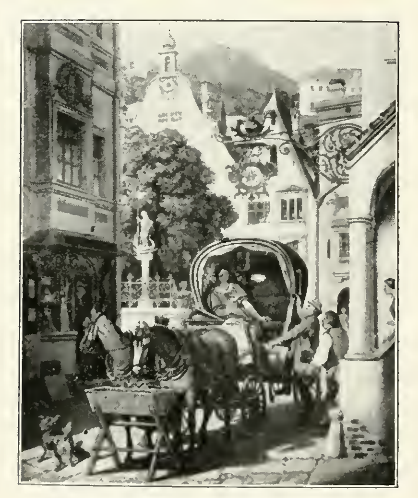


Moritz v. Schwind, Die Rose. Berlin.



Moritz v. Schwind, Morgenstunde.
München, Schackgalerie.

Cranach und Altdorfer — das sind unter den Meistern des in der Geschichte des Renaissanceempfindens. Sie zeigen, woher Schwind, ganz ähnlich wie Rethel, die Kraft nahm, in einem Zeitalter, das sonst ganz vom romanischen Geist beherrscht war, ein wirklich deutscher Künstler zu bleiben.



Moritz v. Schwind, Die Hochzeitsreise.
München, Schackgalerie.



Moritz v. Schwind, Morgengrauen.
Berlin.

Reformationszeitalters die deutschesten. Denn sie bemühten sich nicht um Linienschwung, um die Majestät romanischen Stils. In schlichten, treuherzigen Worten erzählten sie vom Zauber des deutschen Waldes. Der frische Morgensonnenstrahl bricht durch das lichte Grün junger Buchen, verwandelt in Diamanten den funkelnden Tautropfen, in Gold und Edelgestein den Käfer, der behaglich im weichen Moose kriecht. „Da gehet leise nach seiner Weise der liebe Herrgott durch den Wald." Schwind, im 19. Jahrhundert, übernahm die Erbschaft der beiden. Sein Name weckt gleichfalls die Erinnerung an würzige Waldesluft, an Farrenkraut, moosüberwucherte Felsblöcke und krauses Wurzelwerk, an

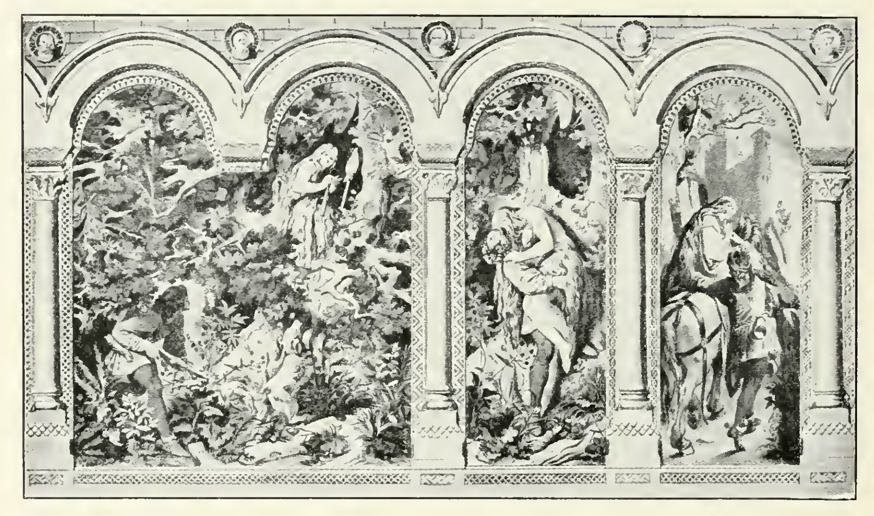


Moritz v. Schwind, Aus dem Märchen von den sieben Raben. Weimar, Museum.

verwitterte Klausen, vor denen uralte Einsiedler sitzen, an Eichkätzchen, Rehe und all das andere Getier, das die deutschen Wälder belebt. Tanneck hieß das Landhaus, das er am Starnberger See bewohnte, und der Duft von Tannenzapfen strömt aus seinen Werken entgegen. Deutsche Weihnachtsstimmung wird wach, wenn er in schlichtem Holzschnitt den Herrn Winter zeichnet, wie er in dickem, schneebedecktem Mantel, Eiszapfen im Bart, mit dem kerzenschimmernden Christbaum am heiligen Abend über den Marktplatz eines alten Städtchens schreitet.

Mehr noch: er malt die Seele des deutschen Waldes — das Märchen. Es ist ja ein seltsames Gefühl, wenn man zur Abendstunde allein und in sich gekehrt durch alte Holzungen wandert, wenn der Wald lebendig zu werden, sich mit Geistern zu füllen scheint. Die

knorrigen Baumstümpfe mit den morschen Ästen werden zu Ungetümen, die ihre Krallen entgegenstrecken. In dem Nebelmeer, das über den Weihern lagert, scheinen die Elfen zu tanzen. Dort der verkrüppelte alte Stamm, dessen graues Flechtenmoos wie ein Bocksbart im Winde flattert, sieht aus wie Rübezahl, der durch den Gebirgswald streift. Die grauen Schwämme werden zu Gnomen, aus den geborstenen Wurzeln, den dunklen Felsspalten kommen Erdmännlein mit braunen Kapuzen hervor. Die schwarzen Tannen, die fern in den Nachthimmel ragen, gleichen einer krausgiebligen, spitzbetürmten Stadt, die aus den Tagen Merians übriggeblieben. Wenn es noch



Moritz v. Schwind, Aus dem Märchen von den sieben Raben. Weimar, Museum.

dunkler wird, fängt alles zu leuchten an, zu schimmern, zu sprühen. Frösche mit diamantenen Krönlein hüpfen über die Wiesen. Waldfräulein sprengen auf glühäugigem Einhorn daher. In Busch und Rohr, in Wasser und Schilf flüstert, flimmert und raunt es. Legionen seltsamer Wesen durchkreisen die Luft. Frühzeitig hatte diese Waldphantastik ihren Ausdruck in der Literatur gefunden. Doch Schwind war der erste, der sie malte. Man spricht seinen Namen aus und Deutschland ist bevölkert von Kobolden und Feen, von Riesen und Zwergen, von Nixen und Wasserjungfrauen. Schlanke Waldköniginnen tränken weiße Hirsche am blinkenden Quell. Um die Flüsse und Weiher schweben Elfen. Gnomen und Huckemännlein kriechen aus den Felsspalten hervor. Und wundervoll ist es, wie Figuren und Milieu sich zu einem Ganzen verweben. Alle seine Wesen scheinen

wie vom Waldzauber gebannt, als hätte das Dickicht, wo sie leben, ihnen Form und Farbe gegeben, als hätte Gestrüpp, Ast und Wurzelwerk sich zu menschlichen Gestalten verdichtet.

Doch nicht nur dem Märchenzauber des deutschen Waldes gab er Form. Ein weiterer Zug seiner Kunst, den er mit den Minnesängern des Mittelalters teilte, liegt in seiner Frauenseligkeit begründet. Er war Wiener. Ein weicher sinnlicher Hauch ist über Wien gebreitet. Und dieses Canzonierentum, dieser ritterlich sinnliche Hauch gibt auch



Moritz v. Schwind, Die Herzogin von Orléans und Schwind. Berlin.



Moritz v. Schwind, Der Besuch. München.

Schwinds Kunst die Note. Auf der Hochzeitsreise malt er sich. Handwerksburschen, die, den Rucksack auf der Schulter, durch lachende Auen schreiten und junge Hochzeitspärchen mit frohem Glückauf begrüßen, kehren häufig in seinen Bildern wieder. Pagen bücken sich nach Rosen, die holde Burgfräulein ihnen zuwerfen. Tauben mit rosafarbenen Bändern durchflattern die Luft. Ritter Kurts Brautfahrt, dann die wunderbare Geschichte des Grafen von Gleichen, der mit zwei Frauen sein Leben teilt — ein Haus, ein Bett, ein Grab —, waren ihm die liebsten Werke. Und noch am Schlusse seines Lebens schuf er jene Zyklen vom Aschenbrödel, von den sieben Raben, der schönen Lau und der schönen Melusine, worin er die Keuschheit und Treue des deutschen Weibes, die siegende Zauberkraft der Liebe feiert.



Karl Friedr. Lessing, Motiv aus dem Harz.
Bremen, Kunsthalle.

„Meister Schwind, Sie sind ein Genie und ein Romantiker.“ Diese Worte pflegte Ludwig I. zu sagen, wenn er seinen stereotypen Besuch in Schwinds Werkstatt machte. Und sie enthalten in ihrer lakonischen Kürze alles. Unzählige, die neben Schwind arbeiteten, sind heute vergessen, weil sie nur Reflexe fremder Kunst gaben. Schwind, da er ein Genius war, wird trotz der rein artistischen Mängel seiner Werke fortleben, solange es eine Sehnsucht aus der Prosa des Tages hinaus in schöne weltferne Paradiese, solange es Träume, Poesie und Romantik gibt.

Selbstverständlich folgte auch die Landschaftsmalerei dem romantischen Zuge des Zeitalters. Das heißt: wie mit dem Klassizismus die antiken Monumente, kamen mit dem Auftreten der Romantik die deutschen Ruinen in Schwung. Durch die Schilderung heimischer Burgen sollte an die mittelalterlich deutsche Geschichte angeknüpft werden. Friedrich Matthissons Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses hat wohl literarisch am frühesten diese Stimmung zum Ausdruck gebracht. Dann folgten die landschaftlichen Schilderungen Tiecks. Ein alter Maler zeigt im Sternbald die Gemälde, die er in seiner weltabgeschiedenen Klause entworfen hat. Da irrt, umzittert, die einsame Gestalt eines Pilgers durch nächtliches Dunkel. Oder der Mondschein fällt auf ein Kruzifix, das von fernem Hügel herabglänzt. „Ich möchte steile Felsen erklettern“, heißt es an einer anderen Stelle des Buches „und in schwindelnde Abgründe hinunterkriechen, mich in Höhlen verirren und das dumpfe Rauschen unterirdischer Wasser vernehmen.“ Ähnliche Stimmungen suchen die Bilder zu suggerieren. In urtümliche Wildnis wird man geführt, mit kahlen Felsen und schäumenden Bergströmen, mit Waldkapellen, Heiligenkreuzen, verwitterten Mühlen und Köhlerhütten. Einsame Wanderer, betende Pilger, Mönche, die aus dem Kloster eilen, um Sterbenden den letzten



Karl Friedr. Lessing, Die tausendjährige Eiche.
Frankfurt a. M.

Trost zu bringen, Nonnen, die eine verstorbene Schwester zu Grabe geleiten, verirrte Ritter, tote Landsknechte müssen die mittelalterliche Stimmung steigern. Der Name *Karl Friedrich Lessing* taucht, wenn solche Werke beschrieben werden, ganz besonders in der Erinnerung auf. Er malte Urwaldsszenerien, die an die Wolfsschlucht im Freischütz mahnen, knorrige Eichen, die vom Sturm zerzaust werden, uralte, schwarzgrüne Tannen, die unheimlich in den gewitterschwangeren Himmel ragen. Und diese mittelalterliche Welt bevölkerte er mit mittelalterlicher Staffage: Rittern, die vor Kruzifixen knien, Bauern, die eine von Raben umflatterte Burg erstürmen, Mönchen, die sinnend durch den Klosterfriedhof schreiten, an den Gräbern vorbei, in denen ihre Ordensbrüder ruhen.

Romantiker sein, heißt nicht für die Gegenwart, sondern für die Vergangenheit schwärmen. Wie also Lessing nur die Vision eines mittelalterlichen Deutschland zu geben suchte, konnten auch die Genremaler das Leben nicht da suchen, wo es rasselt und dröhnt, nein, lediglich, wo es wie eine Insel des Schweigens, gleichsam wie ein stehengebliebenes Stück Vergangenheit in die hastende unpoetische Gegenwart hereinragt. Und welche zwei Welten gibt es, wohin von der Not, von den Kämpfen und Sorgen des Tages nichts dringt; wohin kann man sich flüchten, um das Leben zu vergessen, um auszuruhen und ruhiges Glück zu atmen? Nun, einesteils ist es die Welt des Kindes. Denn das Kind lebt sorglos in einem Paradiese dahin. Anderenteils ist es die Welt des Bauern. Der Bauer in seinem friedlichen Dorfe merkt gleichfalls von den Kämpfen noch nichts, die das moderne Leben brachte. Kinder und Bauern — das waren also vorzugsweise die Helden der romantischen Genrebilder.

Wird von den Kinderdarstellungen gesprochen, so klingt sofort ein Name entgegen. O selig, o selig, ein Kind noch zu sein! Das ist der Refrain, der in endloser Wiederholung durch die Werke *Ludwig Richters* sich zieht. Die gute alte Zeit! Hat es wirklich einmal Menschen von der vorsintflutlichen Bravheit dieses Mannes gegeben? Man wird, wenn man Richters Selbstbiographie liest, ganz an den Landprediger von Wakefield erinnert. Da zieht zunächst die ehrbare Anverwandtschaft des Meisters vorüber: der Großvater, Uhrmacher seines Zeichens, der sich in den Mußestunden mit Alchimie beschäftigt; die Großmutter, wacker und sinnig, die den Kindern in der Dämmerstunde gruselige Märchen erzählt. Dann folgen die Wanderjahre. Wie ein Schulamtskandidat, als friedfertiger Musterjüngling durchzieht er Italien. Schon damals ist er verlobt. Wie Jakob dient er sieben Jahre um seine Rahel, die hier den Namen Auguste führt. Im achten Jahre heiraten sie sich, denn er ist wohlbestallter Lehrer in Meißen mit



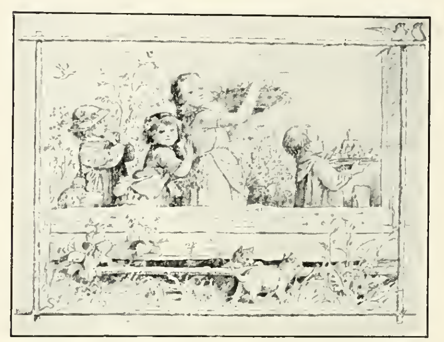
Ludwig Richter, Gute Nacht. Zeichnung.



Ludwig Richter, Aus den „Sieben Schwaben“. Zeichnung.



Ludwig Richter, Schneewittchen. Aquarell. Berlin.



Ludwig Richter, Zum Geburtstage. Zeichnung.

200 Talern Jahresgehalt geworden. Immer heiter, Gott hilft weiter! steht über der Tür seiner Werkstatt. Und das Eheleben gleicht einem rosigen Idyll. Gegen Abend kommt die Predigerswitwe mit ihren Töchtern zu Besuch. Die Kinder bauen Kartenhäuser, und Richter, in Erinnerungen an den Süden schwelgend, trägt ihnen zur Gitarre am blauseidenen Band italienische Lieder im reinsten Sächsisch vor. Schließlich wird er aus dem Vater der Großvater. In einem Blatt „Großvaters Leiden und Freuden“ hat er sich gezeichnet, wie ein Enkelchen ihn kämmt, ein anderes ihm Bilderbücher und Puppen bringt, ein drittes ihm auf der neuen Trompete vorbläst. Das ist der klassische Richter. Man kann sich eigentlich gar nicht vorstellen, daß

er eine Zeit hatte, in der er nicht Großvater war. Wird sein Name genannt, so denkt man immer an einen guten alten Mann in grauem Schlafrock, mit langem Silberhaar, der still und freundlich, einen grünen Schirm über den Augen, im Lehnstuhl sitzt, die lange Pfeife ökonomisch, langsam bedächtig schmauchend. Keine Mahlzeit wird eingenommen, ohne daß er vorher das Tischgebet spricht. Jeden Sonntag geht er in schwarzem Rock und wohlgebürsteter Angströhre mit dem Gesangbuch in der Hand zur Kirche. Nachmittags schlürft er beim Hofgärtner seinen Blümchenkaffee. Ja, wöchentlich einmal, von 6—7 Uhr, sitzt er mit den Honoratioren beim Glase Bier am Stammtisch zusammen. Seine Festtage sind, wenn eins seiner Enkelchen Geburtstag hat und er in den Geburtstagskuchen die Mandeln steckt, die die Zahl der Jahre bedeuten sollen, oder wenn er am Weihnachtsabend neben dem lichterglänzenden Christbaum in der Schar seiner Kinder steht. Dann Loschwitz. Hier verbringt er jeden Sommer seine Ferienzeit in dem kleinen Landhaus, das er von seinen Ersparnissen sich gekauft hat, schaut aus dem rebenumrankten Fenster in das blühende Elbtal hinaus, freut sich, in der Rosenlaube sitzend, an den Mücken, die den Rauch seiner Tabakpfeife umschwärmen, oder spaziert mit seinem Freund, dem Pfarrer, nach dem Philosophenweg hinüber, wo sie in beschaulichen Gesprächen sich ergehen. Noch an seinem 80. Geburtstag, halbblind, halbtaub, war er „in seinem Gott zufrieden". Das ist alles das Gegenteil von Genialität. Richter war das Urbild des lieben guten Philisters. Kein Satz kommt in seinen Lebenserinnerungen vor, der nicht von der Milch der frommen Denkungsart durchtränkt wäre. Und wie er selbst war, ist seine Kunst. Le style c'est l'homme.

Bei der Betrachtung von Dürers Marienleben soll er seinen Beruf entdeckt haben. Er bewunderte, wie er selbst schreibt, Dürers Mannhaftigkeit und herbe markige Kraft. Gerade von diesen Eigenschaften aber hat der gute Dresdener nur einen Eßlöffel voll eingenommen. Er verhält sich zu Dürer, wie Thekla von Gumpert zu Luther, wie Herzblättchens Zeitvertreib zur deutschen Bibel. All die lieben Kinderchen, die er zeichnet, sind brav wie weiße Lämmchen. Keine schwarzen, nur rosarote Wolken überziehen den Himmel seiner Kunst. Die ganze Welt ist ihm eine gute Stube, in die man nur tritt, nachdem man vor der Tür sich fein säuberlich mit dem Taschentuch die Stiefel gereinigt hat. Dieser akzentlosen Milde der Empfindung entspricht der temperamentlose Strich. Was würde Daumier, der Meister der lebenzuckenden, durchgeistigten Linie, zu dieser öden Zeichenlehrerkorrektheit gesagt haben? Kurz, als Mensch wie als Künstler fehlt ihm jedes feinere Aroma. Es ist symbolisch, daß sein bester Freund den Namen

Cichorius trug. Wie kommt es, daß trotzdem von diesen Blättern, die so pedantisch gezeichnet sind und von so altmodischen Dingen sprechen, eine gewisse herzerwärmende Stimmung ausströmt, daß wir nicht ungern in seiner kindlichen Welt verweilen, die sich aus Zipfelmützen und Gretchenzöpfen, aus Kachelöfen und Badewannen, Spinnrädern und Schaukelpferden, Christbäumen und Pfefferkuchenhäuschen zusammensetzt, daß wir bei Richter als echt empfinden, was bei anderen Zeichnern der Kinderwelt nur wie ein süffisantes Marionettenspiel anmutet? Nun, der Grund ist, daß bei ihm wirklich Herz und Hand sich deckten, daß sein Idealismus keiner Schulschablone, sondern einem sonnig harmlosen Gemüt entsprang. Der Grund ist weiter, daß auch in uns Menschen von heute noch sehr viel Romantik steckt, daß wir für Augenblicke gern uns in Seelenzustände, die uns eigentlich ganz fremd sind, hinüberträumen. Das macht uns die Paradiesesgärten der alten kölnischen Meister, die Bilder Fiesoles und Memlings so lieb. Das läßt uns auch Richters Werke mit jener Rührung betrachten, die uns überkommt, wenn wir der Jahre gedenken, als wir abends nicht einschlafen konnten, ohne „Ich bin klein, mein Herz ist rein“ gebetet zu haben. Wenn man diese reingewaschene Seele sich hätte bewahren können, wie gottvoll, wie himmlisch müßte es sein auf Erden. Das denkt man vor Richters Schilderungen aus dem deutschen Familienleben. Und wenn die Blätter, die Thomas Theodor Heine dem gleichen Thema widmete, auch amüsantere Reize bieten, gibt man doch gern zu, daß eine sehr liebenswürdige Seite der deutschen Romantik in Richter einen feinen Interpreten gefunden hat.

Neben den Kindermalern, wie gesagt, standen die Bauernmaler. Und selbstverständlich ist in diesen Bildern scheu das Gebiet umgangen, auf das in Frankreich Millet sich stellte. Schwind hat einmal ein Blatt gezeichnet: Die Ernte: wie Engel vom Himmel herniedersteigen, die ausgetrunkenen Wasserkrüge der Landleute wieder füllen und ihren Kindern Kränze aus Rosen winden. Auf diesen Ton sind alle Bilder gestimmt. Denn sie waren ja gar nicht als Darstellung der Gegenwart, sondern als Lobeshymnen auf die Vergangenheit gedacht. Sie sollten aus dem Leben in eine idyllisch friedliche Welt entrücken, wo die gute alte Zeit noch nicht ganz gestorben war. Darum wird niemals vom Bauer gesprochen, dessen Leben in harter Arbeit verläuft; nur von den Festtagen des Landmannes ist die Rede. Burschen singen, alte Leute tanzen, Mädchen werden geküßt. Großväter mit der Pfeife im Mund ruhen auf der Gartenbank aus. Alle tragen reinliche nette Gewänder, verkörpern nicht die Mühsal, sondern nur die Freuden des Landlebens. Selbst die Knechte sind zufrieden mit ihrem Los. Keiner hadert mit seinem Gutsherrn, sitzt im Wirtshaus und läßt seine Familie

hungern. Ihr höchstes Glück ist, schön zu Hause zu bleiben und beim Schein des Wachslichtes mit ihren Kindern zu spielen. Der aus Danzig stammende, später in Berlin tätige *Eduard Meyerheim* muß wohl als der typische Vertreter dieser kindlichen, freundlich lächelnden Kunst genannt werden. Von Schützenfesten und Kegelpartien, von Elternglück und Kinderfreude wird mit gutmütigem Behagen berichtet.

Karl Spitzweg fällt zwar aus diesem Rahmen heraus. Doch obwohl er weder Bauern noch Kinder malte, zwitschert auch in seinen Werken, wie in einem messingnen Vogelbauer eingeschlossen, die ganze Romantik. Alles woran man denkt, wenn das Wort Biedermeierzeit genannt wird, ist vereinigt: Waldesluft, kleinstädtisches Stilleben, Musik und Mondschein. Die wunderlichen Originale malte er, die aus



Ed. Meyerheim, Die Kegelgesellschaft. Berlin.

der guten alten Zeit in die neue herüberlebten. Das philiströse und doch so liebe Deutschland, das in Jean Paul seinen Schriftsteller hatte, hatte in Spitzweg seinen Maler. Landstreicher sieht man, Bürgerwehr und wandernde Musikanten; Studenten im Sammetwams, Handwerksburschen, langhaarige Maler und fahrende Schauspieler; würdevolle Ratsväter und brummige Kanzleichefs, Serenadensänger und Nachtwächter, Dienstmädchen, die Zahnschmerz, und Barbiergesellen, die Liebesschmerz haben, schmucke Postillons und Thurn- und Taxissche Briefträger, halbverhungerte Schulmeister und brave Näherinnen, verblödete, im Aktenstaub grau gewordene Schreiber, die an ihrem Gänsekiel kauen, und dicke Polizeidiener, die sich am Stadttor mit Fliegenfangen die Zeit vertreiben. Ein entzückend altmodischer Hauch aus den noch nicht fernliegenden und doch schon so verklungenen Tagen, da der Großvater die Großmutter nahm, strömt in würziger Ursprünglichkeit aus seinen Werken entgegen. Da schaut ein Philister in geblümtem türkischen Schlafrock mit langer Pfeife zum


Spitzweg, Beim Morgenkaffee. Frankfurt a. M. Privatbesitz.


Spitzweg, Der Friede. Frankfurt a. M. Privatbesitz.


Spitzweg, Spaziergänger. Magdeburg, Sammlung Lippert.


Spitzweg, Flötenkonzert. Elberfeld, Sammlung Jung.

Fenster heraus. Dort spaziert auf dem Blumenbrett einer schmalen Dachluke ein Kater, während hinter den Blumentöpfen ein blonder Mädchenkopf hervorlugt. Oder ein Bücherwurm, zwischen verstaubten Folianten stehend, vergißt die Stunde des Mittagsessens, bis der Haushälterin zorniger Redefluß ihn seinem stillen Glück entreißt. Ein alter Herr betrachtet andachtsvoll eine Kaktusblüte. Ein Witwer schielt über das Medaillonporträt seiner Verstorbenen nach promenierenden Mädchen. Ein Hagestolz, in Frack und weißer Binde, macht, einen Blumenstrauß in der Hand, seiner Köchin den Heiratsantrag. Ein Poet, in eine wollene Decke gehüllt, skandiert mit halberfrorenen Fingern Verse und schützt sich durch einen großen roten Schirm vor dem

Regen, der durch das schadhafte Dach in seine Mansardenkammer tröpfelt. Das ist die gute alte Zeit, vom Zauberlicht der Romantik vergoldet. Aus spitzgiebligen Häusern und krausverzierten Erkern, aus verwitterten Stadttoren und moosbewachsenen Marktbrunnen, aus Waldkapellen, Antiquarbuden und blakenden Öllampen, aus Violinen und Bratenröcken, aus schlagenden Nachtigallen und wehenden Sommerlüften, aus blühenden Gärten und krummen holprigen Gäßchen, aus grünen Pantoffeln, Nachtmützen und Schnupftabakdosen setzt Spitzwegs Kunst sich zusammen. Und nichts Gemachtes, Gestelltes haben seine Bilder. Es ist, als ob er leise den Vorhang lüftete und uns hinein-



Spitzweg, Lektüre. Magdeburg, Sammlung Lippert.



Spitzweg, Der Pfarrhof. Elberfeld, Sammlung Blank.

blicken ließe in die stillen engen Stuben von damals. Deutsches Gemüt und deutscher Humor — jene lieben oft mißbrauchten Worte —, sie passen auf Spitzweg. Lustig und wehmütig wirkt er, spießbürgerlich und idyllisch zugleich.

München war ja damals noch eine sehr altväterische, sehr gemütliche Stadt. Und Spitzwegs Kunst ist von dieser Gemütlichkeit des alten München durchtränkt. In der Neuhausergasse, dicht unter den Maßkrugtürmen der Frauenkirche, war er zur Welt gekommen. Dann war er Apotheker gewesen wie einst Cranach, der Wittenberger Bürgermeister, der ja auch in einem seiner Nebenberufe Pillen verkaufte. Jahrelang stand er als Provisor hinter dem Ladentisch der Hofapotheke. Als er dann 30jährig den Entschluß faßte, Maler zu werden, brauchte er auf den Verkauf nicht sehr zu sehen. Ein kleines Ver-

mögen setzte ihn in die Lage, im stillen schaffen zu können. Neben Cornelius und den andern großen Herren, die König Ludwig von auswärts berufen hatte, als Mensch eine Rolle zu spielen, war er ohnehin nicht geeignet. Denn er war selbst einer jener sonderbaren Käuze, die in den Schriften Jean Pauls leben. Ein unscheinbares Männchen mit ärmlicher Schneiderfigur, glich er mehr einem mittelalterlichen Alchimisten als einem Künstler von heute. Über seinem borstigen Bart und der dicken blauroten Nase funkelte eine schwere silberne Brille mit scharfen Gläsern. Der große Kopf mit den schelmisch zwinkernden Augen ruhte auf mächtiger, durch spitze Vatermörder erhöhter Krawatte. Ein alter Junggeselle mit drolligen Wunderlichkeiten, hauste er im ältesten Stadtteil von München, am Rindermarkt in einer kleinen vier Treppen hoch gelegenen Wohnung, zu der nur Schwind zuweilen hinaufkletterte und aus der man über Dächer, Giebel und Zinnen auf alte Türme, moosbewachsene Dächer und rauchige Schornsteine blickte. Seine Werkstatt war ein krauses Durcheinander von nüchterner Ungemütlichkeit und biedermeierisch behaglicher Traulichkeit. Hier saß er, selbst ein Spießbürger, Anachoret und Bücherwurm, wie in ein Spinnennetz eingewoben. Und diese Welt, in der er lebte, ist auch der Inhalt seiner Kunst. Es gibt ein Bildchen von ihm, wie er als alter Knabe frühmorgens zum Fenster hinausschaut und über die Dächer hinweg einer Näherin zunickt, die die ganze Nacht durchgearbeitet und gar nicht bemerkt hat, daß es Tag geworden: das ist das Milieu, das ihn umgab, und das Milieu, das er schilderte. Dieselbe Mischung von philiströser Behaglichkeit und gemütlicher Komik, die er als Mensch gehabt hat, lacht uns auch taufrisch aus seinen Arbeiten an.



Spitzweg, Strickender Mönch.
Magdeburg, Sammlung Lippert.

Selbstverständlich handelt es sich niemals um Ausschnitte aus der Wirklichkeit, die er als Ganzes sah. Wie er die Figürchen zu

Akteuren einer von ihm vorgeschriebenen Rolle machte, mußte die Landschaft eine passende Begleitung für die Melodie des Textes sein. Diesen Gleichklang erfand er. Es gibt von ihm Orientbilder, die er aus dem Kopfe gemalt hat, ohne je in Kairo oder Tunis gewesen zu sein. Ganz ebenso sind die Plätze, Gäßchen und Winkelchen, die den Rahmen seiner Kleinstädtereien abgeben, gewiß nicht als Ganzes nach der Natur gemalt. Wo er ging, saß und stand, hatte er das Skizzenbuch bei sich. Er durchstöberte Alt-München, Fürstenfeldbruck, Nördlingen, Dinkelsbühl und das schlafende Dornröschen Rothenburg ob der Tauber. All die grillig wunderlichen Baulichkeiten dieser oberbayrischen, fränkischen und schwäbischen Landstädtchen — altertümliche Erker, Wirtshausschilder, verschnörkelte Kirchtürme und geheimnisvolle Durchgänge hielt er in seinem Skizzenbuch fest. Das war dann sein Lexikon. Er brauchte es nur nachzuschlagen, um die passenden Versatzstücke für alles zu finden. Doch gleichzeitig wußte er mit den Studien, die er an den verschiedensten Orten gemacht hatte, so geschickt zu hantieren, daß sie in den Bildern sich zu einem Ganzen verweben, das in seiner minuziös treuen Durchführung bestimmten Örtlichkeiten genau zu entsprechen scheint. Und gerade diese stimmungsvolle Milieuschilderung, das rein artistische Behagen, mit dem er in die Wiedergabe des Urväterhausrats sich versenkte, gibt seinen Bildern ihren feinen biedermeierisch traulichen Zauber. Sie wirken, als ob man durch die engen Gassen eines idyllischen, in Sonntagsstille schlummernden Dörfchens wandert.

Freilich, noch etwas anderes kommt hinzu: ein malerisches Können, das noch heute zur Achtung nötigt. Es ist ja mit den Bildern der Biedermeierzeit eine mißliche Sache. Schwind sogar, der herzige Schwind fällt ab, wenn man ihn mit rein artistischem Maßstab mißt. Spitzweg verträgt ihn. Erst nachdem er an der Universität studiert, das pharmazeutische Examen bestanden und jahrelang Arzneien gemischt hatte, war er zur Malerei gekommen. Trotzdem gelang es ihm, sich zu einer koloristischen Feinfühligkeit durchzuarbeiten, die in jenen Jahren kaum ihresgleichen hat. In der Münchener Pinakothek und in der Galerie von Pommersfelden kopierte er alte Holländer. 1851 unternahm er eine Studienreise nach Paris, Antwerpen und London. Diese Studienreise war es wohl hauptsächlich, die aus ihm einen Maler machte. Man steht vor der Tatsache, daß eine Heimatkunst künstlerischer Marke nur von solchen geboten werden kann, die in ihrer Technik gute Europäer geworden sind. Denn Spitzweg, dieser scheinbare Spießbürger, wußte besser als irgend einer seiner Zeitgenossen in der europäischen Kunst Bescheid. Er hat John Burnets „Practical hints on oil painting“, das beste maltechnische

Werk jener Jahre, mit Erfolg studiert, hat in Paris Isabey, Decamps und die Fontainebleauer mit Verständnis betrachtet. Daraus erklärt es sich, daß seine Werke nichts von der kalten porzellanenen Härte gleichzeitiger Genrebilder haben. Wenn er etwa in tiefgrüne Wiesen als leuchtende helle Farbenflecke die roten Figürchen kleiner Bäuerinnen setzt, oder wenn er sonnedurchblitzte Waldlichtungen oder badende Mädchen am Strande malt, ist das von einer farbigen Pikanterie, wie sie sonst nur bei Diaz vorkommt. Statt der Reizlosigkeit der anderen herrscht bei ihm ein prickelnder Kolorismus. Gewiß kann man sagen: Das ist abgesehen. Die eigentlichen Erfinder sind die Franzosen. Dennoch hat man in Karl Spitzweg den ersten Münchener des 19. Jahrhunderts zu sehen, der national Deutsches in gebildeter Sprache ausdrückte. Seine hübschen Kabinettstücke gehören zu den wenigen deutschen Erzeugnissen der Biedermeierzeit, die zu besitzen ein Genuß ist, und erfreuen in den Galerien wie seltene Leckerbissen neben der sonst in rein malerischem Sinn ziemlich tristen Produktion jener Jahre.

Hiermit sind die Meister besprochen, in deren Werken die romantischen Anschauungen der Zeit sich spiegeln. Man würde eine Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts nicht schreiben, wenn man nicht von der Tatsache ausgehen wollte, daß die Eroberung des Modernen erst ganz allmählich erfolgte, nachdem die Künstler aus dem klassischen und romantischen Gedankenkreis herausgetreten waren. Denn die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war im wesentlichen eine rückwärtsschauende Zeit. Man hatte mit der Revolution eine alte, schöne Kultur zu Grabe getragen. In der neu sich bildenden Welt, wo alles noch unfertig, alles chaotisch war, fanden sich die Menschen anfangs nur schwer zurecht. Sie hatten das Gefühl, daß Schönheit eigentlich nur etwas Vergangenes sein könne. Wir werden ja noch heute melancholisch, wenn wir mit erleben, wie etwa in Rom oder Florenz das schöne Alte mehr und mehr einem prosaischen Neuen weicht. Ähnliche Empfindungen mögen die Menschen des beginnenden 19. Jahrhunderts gehabt haben, wenn sie mit ansahen, wie die Natur immer mehr in den Dienst des Menschen gestellt, „ihrer Jungfräulichkeit beraubt, durch den Industrialismus geschändet wurde“. Sie wünschten, in den Bildern wenigstens, nur Landschaften dargestellt zu sehen, über denen noch der Glanz einer alten schönen Kultur oder romantischen Einsamkeitspoesie ruhte. Und Genrebilder. In den Werken der Holländer der Rembrandt-Zeit lebt das ganze 17. Jahrhundert mit seinen Sitten und Gebräuchen, seinen Zimmereinrichtungen und Trachten fort. Aber die Mode des beginnenden 19. Jahrhunderts erschien ja häßlich.

Durch alle ästhetischen Werke zieht sich die Klage darüber, daß die moderne Tracht künstlerisch unmöglich sei. Ein Maler vermöge mit Wunderlichkeiten wie Reifröcken, Fräcken und Zylindern nichts anzufangen. Und rechnet man dazu die ganze seelische Stimmung eines Zeitalters, das keineswegs Veranlassung hatte, sehr zufrieden mit sich selbst zu sein, so versteht man den weltflüchtigen Zug, der damals durch das künstlerische Schaffen ging. Das Leben erschien so häßlich und unwürdig, daß man es nicht abgemalt zu sehen wünschte. Man verlangte von der Kunst, daß sie aus der Misere des Alltags in der Ideale Reich entrücke. Die Gegenwart durfte nur geschildert werden, wenn sie gleichsam ein Stück übriggebliebene Vergangenheit war.

Selbstverständlich läßt sich aber die ganze Epoche nicht auf diese einzige Note stimmen. Heute wird alles gemalt. Die Versöhnung der Kunst mit dem Leben hat sich vollzogen. Wir haben die Empfindung, daß unsere modernen Kleider keineswegs häßlicher als die der Vergangenheit sind; die Empfindung, daß auch die Natur trotz all der Veränderungen, die das moderne Leben an ihr vornahm, noch immer schön ist. Und diese Anschauungen wurden auch schon von vielen Malern des beginnenden 19. Jahrhunderts geteilt. Es lagen ja reale Bedürfnisse für die Darstellungen solcher, von den ästhetischen Doktrinen verpönter Dinge vor. Denn Bildnisse wurden auch jetzt noch verlangt. Ein Porträt unter Umgehung der Wirklichkeit ist unmöglich. So wurden die Maler schon bei diesen Porträtaufträgen gezwungen, die breiten Krawatten, Gehröcke und Zylinder, die Krinolinen, Spitzenhauben und breitbebänderten Hüte der Biedermeierzeit in sachlicher Korrektheit zu buchen. Von solchen Bildnissen zu Genrebildern aber ist kein großer Schritt. Sie waren ja wundervoll, die Interieurs der Biedermeierzeit in ihrer altmodischen Gediegenheit, ihrem gemütlich stimmungsvollen Zauber. Es mußte reizen, die Zimmer samt ihren Bewohnern in Bildern festzuhalten. Die Haupt- und Staatsaktionen der Zeit, Paraden, Festlichkeiten und dergleichen, reizten gleichfalls zur Darstellung.

Kunst ist nun, nach Shakespeares Wort, Spiegel und Chronik ihrer Zeit. Wir lieben es, Bilder als Illustrationen zur Kulturgeschichte aufzufassen. Und darum verweilen wir, nachdem die Biedermeierzeit historisch geworden ist, gerade vor diesen Werken mit Interesse. Wir sind uns klar darüber, daß Ingres, obwohl er ein zeitgenössisches Bild fast nie gemalt hat, als Künstler turmhoch über diesen braven Illustratoren ihres Zeitalters steht. Doch die Werke der großen Klassizisten und Romantiker sind stumm über ihre eigene Zeit. Deshalb sind wir diesen Kleineren, die, ohne höhere Ambitionen, lediglich als Chro-

nisten sich fühlten, doch dankbar dafür, daß sie die Dokumente zum Verständnis einer Epoche lieferten, von der wir, so nah sie uns liegt, uns sonst nur schwer ein deutliches Bild würden machen können.

Berlin und Romantik — das sind zwei Begriffe, die sich nicht reimen. Man denkt, wenn von norddeutschem Wesen gesprochen



Franz Krüger, Parade auf dem Opernplatz.
Berlin, Schloß.



Franz Krüger, Parade in Potsdam.
Berlin, Schloß.

wird, nicht an Träumerei und elegische Sehnsucht, sondern an Strammheit, taghelle Vernunft und nüchterne Wachsamkeit des Geistes. Schon Daniel Chodowiecki, mit dem in Berlin das 18. Jahrhundert ausklang, war der Typus eines solchen sehr vernünftigen Künstlers, der nur das wollte, was er konnte. An Gottfried Schadow, dem großen Bildhauer, prallten alle unklaren klassizistischen Gedanken ab. Und der hervorragendste Maler der Berliner Biedermeierzeit, den ein ähnliches

Naturell zur Hervorbringung sehr achtbarer Werke befähigte, war der aus Radegast stammende *Franz Krüger*. Er war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der offizielle Berliner Militärmaler. Die Parade auf dem Opernplatz 1829, die vor dem Stadtschloß in Potsdam 1841 und die Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV. 1844 sind als seine umfangreichsten Werke zu nennen. Die sachliche Korrektheit, mit der er alles einzelne gibt, ist ebenso erstaunlich, wie die geschickte Verteilung der Massen, die klare Einordnung der Figürchen in die Weiträumigkeit des Stadtbildes und die impressionistische



Franz Krüger, Prinz August Wilhelm von Preußen. Berlin.

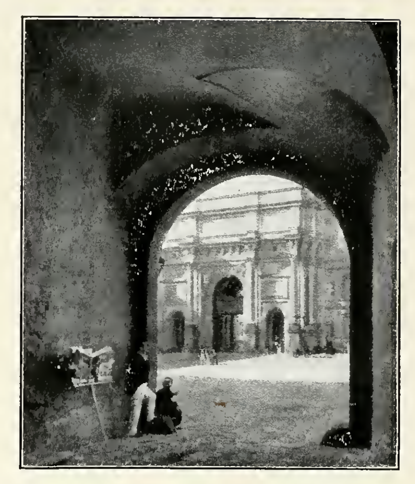


Franz Krüger, Ausritt des Prinzen Wilhelm in Begleitung Krügers. Berlin.

Treffsicherheit, die er bei den vielen Porträtköpfen an den Tag legt. Man sieht außer den Fürstlichkeiten und Militärs auch die Vertreter des geistigen Berlin: Diplomaten, Gelehrte, Schauspieler und Schriftsteller. Jede dieser Figuren ist nicht nur von charaktervoller Ähnlichkeit — das ganze wimmelnde Leben verwebt sich auch zu einem malerisch sehr reizvollen Ensemble. Sein Ausritt des Prinzen Wilhelm ist eine Momentaufnahme von chevaleresker Schneidigkeit. Auch seine Pferde- und Hundebilder zeigen, daß man als scheinbar trockener Berichterstatter doch ein sehr feiner Künstler zu sein vermag. *Eduard Gärtner* hat in ähnlichem Sinn Architekturbilder aus dem alten Berlin gemalt. Man sieht in den verschiedensten Aufnahmen das königliche Schloß und die Linden. Der feine Silberton, auf den die Bilder gestimmt sind, mag noch auf das Vorbild des Bernardo Cana-



Ed. Gärtner, Panorama von Berlin 1835.
St. Petersburg, Winterpalais.



Ed. Gärtner, Portal III des Kgl. Schlosses in Berlin. Berlin, Schloß.



Wach, Bildnis der Prinzen Adalbert und Waldemar. Berlin, Schloß.



Eduard Magnus, Bildnis der Jenny Lind. Berlin.



Karl Begas, Die Familie Begas. Köln.

letto zurückgehen. Und das große Panorama von Berlin, das 1835 entstand — Blick über die Häuser der Stadt vom Turm der Werderschen Kirche aus —, ist auch in der Komposition von einer Kühn-



Karl Blechen, Das Palmenhaus auf der Pfaueninsel. Berlin.



Karl Blechen, Italienischer Klosterhof. Breslau, Sammlung Muther.



Karl Blechen, Das Walzwerk bei Eberswalde. Berlin.

heit, die sonst gar nicht im Sinn jener Jahre lag. Die vier Bilder, in denen *Joh. Erdmann Hummel* die Aufrichtung der Riesengranitschale vor dem alten Museum verewigte, müssen als Kuriosa gleichfalls genannt sein. Die Porträtmalerei hatte in *Karl Begas, Wilhelm Wach* und *Eduard Magnus* tüchtige Vertreter, in deren Werken die Herren und Damen des damaligen Berlin teils in nüchtern sachlicher, teils in galant höflicher Paraphrase fortleben. Die interessanteste Erscheinung auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei war der aus Kottbus stammende *Karl Blechen.* Ein gewisser Zwiespalt geht durch das Schaffen dieses Meisters. In manchen seiner Bilder, wie der Vampirjagd, erscheint er als Romantiker reinsten Wassers. Man wird an die Wolfsschlucht im Freischütz und an gewisse Stimmungen erinnert, wie sie in Tiecks blondem Eckbert oder im Märchen vom Runenberg vorkommen. „Nicht weit vom Hause lag ein grauer, stillstehender See, um den uralte verwitterte Weiden standen. Das Mädchen setzte sich an den See, und indem sie hineinsah, war es ihr, als wenn fremde bärtige Köpfe, alte Weiber mit verrunzeltem Hexengesicht ihr entgegenstarrten. Das Wasser kochte und ward immer schwärzer. Plötzlich war es, als wenn


J. C. C. Dahl, Birke im Sturm. Bergen, Sammlung Michelsen.

Frösche darin umherhüpften. Drei blutige, ganz blutige Hände tauchten hervor und wiesen mit den roten Zeigefingern nach dem Mädchen hin.“ Wieder in anderen Bildern hat die italienische Reiseromantik von damals einen ziemlich konventionellen Ausdruck gefunden. Doch andere Werke von ihm, wie die Studien aus der Villa d'Este und verschiedene Ansichten italienischer Klosterhöfe, sind in ihrer Intimität sehr reizvoll. Das Grün der Bäume, das Grau des Mauerwerks und das Hellblau des Himmels verweben sich zu würzig kühlen Akkorden. 1830 nach Deutschland zurückgekehrt, hat er dann auch heimatliche Motive ganz unromantischer Art gemalt: die Havelseen, das Palmenhaus der Pfaueninsel, Blicke über Hausdächer und Gärten. Ja, er trat als erster an die Darstellung der „vom Industrialismus geschändeten“ Natur heran. Sein Walzwerk in Eberswalde, eine einförmige Ebene mit trägfließendem Fluß, hinter dem die Silhouetten qualmender Schornsteine aufragen, ist etwas Einziges in der Landschaftsmalerei jener Zeit, die sonst die Darstellung der im Dienste des Menschen arbeitenden Natur nicht liebte. Man muß in Blechen einen sehr sensiblen Koloristen sehen, der namentlich die zarten Abstufungen grüner Nuancen oft recht fein zu geben wußte. Und manche seiner Bilder würden auch in der Kühnheit des Ausschnittes geradezu an Constable denken lassen, wenn seine Pinselführung nicht doch etwas Ängstliches, mehr Zeichnerisches als Malerisches behielte.


Kaspar David Friedrich, Kreuz im Gebirge. Tetschen, Graf von Thun und Hohenstein.

Für Dresden wurde es wichtig, daß dort einige aus dem Norden stammende Meister sich niederließen, die ihre Ausbildung auf der

Kopenhagener Akademie erhalten hatten, wo man ein sehr unbefangenes frisches Naturstudium betrieb. Der Norweger *J. C. C. Dahl* ist nicht übermäßig interessant. Gewöhnlich genügte ihm das Einfache nicht. Im Sinne Everdingens stellte er in seinen Bildern das Verschiedenste ziemlich unorganisch zusammen. Nur, wenn er schlichte



Kaspar David Friedrich, Der Sturzacker. Hamburg, Kunsthalle.



Kaspar David Friedrich, Landschaft mit Regenbogen.
Weimar, Museum.

Naturausschnitte gibt, schöne Bäume etwa, die sich auf grüner Wiese erheben, wirkt er überzeugend. Und in solchen einfachen Bildern sind dann oft auch die atmosphärischen Stimmungen fein beobachtet. Der aus Greifswald stammende, auch bei Eckersberg gebildete *Kaspar David Friedrich* hat für denjenigen, der verfolgen will, wie damals schon gewisse Tendenzen der modernen Kunst sich ankündigten, ein



Friedrich Georg Kersting, Interieur mit Stickerin. Weimar, Museum.



Ferd. v. Rayski, Bildnis des Domherrn v. Schroeter. Dresden, Gemäldegalerie.

weit größeres Interesse. Er ist der eigentliche Lieblingsmaler der romantischen Schriftsteller gewesen. Man liebte den melancholischen Grundton, die geheimnisvolle Einsamkeitspoesie, die Ossian-Stimmung seiner Bilder. Kreuze erheben sich auf Bergspitzen. Bleicher Mondschein liegt gespenstisch über nächtlichen Fluren und tiefschwarzen Meereswogen. Die Worte kommen in Erinnerung, die Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ schrieb: „So hatte uns Ossian bis ans letzte Thule gelockt, wo wir denn, auf grauer unendlicher Heide unter vorstarrenden bemoosten Grabsteinen wandelnd, das durch einen schauerlichen Wind bewegte Gras um uns und einen schwerbewölkten Himmel über uns erblickten. Bei Mondschein ward erst diese kaledonische Nacht zum Tage: untergegangene Helden, verblühte Mädchen umschwebten uns, bis wir zuletzt den Geist von Loda wirklich in seiner furchtbaren Gestalt zu erblicken glaubten.“ Heute ist es nicht eigentlich mehr der Romantiker, den wir in Friedrich schätzen. Wichtiger erscheint uns, daß er durch die romantische Grundabsicht seiner Bilder dazu geführt wurde, als erster an die Wiedergabe gewisser luministischer Erscheinungen heranzutreten. Er wollte Stimmung machen und erkannte dabei, daß diese Stimmung weniger durch die Formen der Landschaft bestimmt wird, als durch die Beleuchtung, in die sie gebadet ist. So malte er das Abendrot, das über braunen Äckern leuchtet, die bläuliche Dämmerung, die über weite Ebenen sich senkt, die Wolkenschatten, die über die Wiesen dahinziehen, den Morgennebel, der von Weihern aufsteigt. Daß er die Stimmung, die er wiedergeben wollte, restlos auszudrücken verstand, kann man nicht sagen. Denn er war im Grunde seines Wesens, wie alle jener Epoche, Zeichner. Er verfuhr nicht leicht genug mit Leichtem, gab sogar Meereswogen einen festen zeichnerischen Umriß. Das Feuer des Vortrags fehlt, und

man findet es inkonsequent, daß er flüchtige Lichterscheinungen so malte, als hätte er sie im Atelier wie Stilleben aufbauen können. Aber als Paradigmen für das Steinzeitalter des modernen Luminismus sind seine Bilder immerhin von geschichtlicher Bedeutung. Der ebenfalls aus Kopenhagen gekommene *Friedrich Georg Kersting* hat mehr malerischen Schwung. Seine hübschen Interieurs mit dem Fenster im Hintergrund, durch das man an Gardinen und Blumentöpfen vorbei auf Dächer und Gärten blickt, gehen parallel mit denen, die in Kopenhagen Bendz und Rörbye malten. Schließlich ist der Kavaliermaler *Ferdinand von Rayski* hervorzuheben. Wie es scheint, war er Pole. Als adliger Herr verkehrte er freundschaftlich mit dem sächsischen Landadel, und seine Bildnisse sind tatsächlich von sehr aristokratischer Noblesse. Die Gehröcke und breiten Krawatten, die Ordensbänder und blitzenden Lackstiefeletten sind mit einer ritterlichen Verve gemalt, wie sie von gleichzeitigen Künstlern nur der Franzose Joseph Court gehabt hat.



Ferd. v. Rayski, Bildnis des Grafen Haubold v. Einsiedel. Berlin.



Heinrich Kolbe, Frauenbildnis. Elberfeld, August de Weerth.



Hasenclever, Hieronymus Jobs im Examen. Berlin, Sammlung Ravene.

In Düsseldorf entfaltete *Heinrich Kolbe* als Bildnismaler eine rege Tätigkeit. Goethe konnte er nicht malen, aber für die üblichen Porträtaufträge stellte er seinen Mann. In *Johann Peter Hasenclever* lebte ein Teilchen, wenn auch nur ein Teilchen von der satirischen Wucht William Hogarths. Sein Bild mit Jobs im Examen enthält prächtige Chargen, wie sie von gleichzeitigen



Philipp Otto Runge, Die Eltern des Künstlers. Hamburg, Kunsthalle.

Malern nur der Däne Marstrand hätte geben können. Und in dem Bilde mit dem Lesekabinett — Düsseldorfer Spießer, die beim Schein einer Deckenlampe Zeitungen lesen —, hat er auch ein Beleuchtungsproblem gar nicht schlecht gelöst. Als Landschafter wurde der in Kopenhagen gebildete *Ludwig Gurlitt* wichtig. Er regte *Andreas Achenbach* zu seinen norwegischen Bildern an, deren lange Reihe 1835 beginnt.

Über die Hamburger Kunst hatte Lichtwark schon seit dem Beginn der neunziger Jahre vom Standpunkt des Lokalpatrioten aus sehr geschickt geschrieben, und die Namen vieler Hamburger Maler waren in die Kompendien der Kunstgeschichte übergegangen, bevor man Gelegenheit hatte, ihre Werke außerhalb der Hamburger Kunsthalle zu sehen. Es wurde als Dogma hingenommen, daß in der alten Patrizierstadt Hamburg eine Kunst geblüht hätte, die, akademisch nicht angekränkelt, im Leben und in der Natur der Hansestadt wurzelte. Um so größer war die Enttäuschung, als die Werke auf der Berliner Jahrhundertausstellung zur öffentlichen Diskussion gestellt wurden. Denn Kunst darf eben nicht nur natürlich, sie muß auch künstlerisch sein. Mag man sie immerhin als Spiegel und Chronik ihres Zeitalters auffassen, so darf man sie doch nicht lediglich als kulturgeschichtliches Bilderbuch bewerten, darf nicht vergessen, daß erst durch die Kultur des Geschmacks, durch die Beherrschung der Ausdrucksmittel sich der Künstler vom Dilettanten unterscheidet. Diese Distanz zwischen Können



Philipp Otto Runge, Die Hülsenbeckschen Kinder. Hamburg, Kunsthalle.

und Nichtkönnern war hier nicht aufrechterhalten. In seiner Freude, Bodenwüchsiges servieren zu können, war Lichtwark mit dem allzu Kindlichen allzu mild verfahren. Die Legende *Runge* darf man jetzt nicht mehr wiederholen. In den Schriften dieses jungverstorbenen Malers finden sich bekanntlich sehr merkwürdige Sätze. Die Kunst der Formen, heißt es einmal, hatte bei den Griechen und den Meistern der italienischen Renaissance den Höhepunkt erreicht. Vergeblich sei das Bemühen, sie jemals zu ähnlicher Blüte bringen zu wollen. Dagegen sei das Studium der vom Licht nuancierten Farbe von den älteren Schulen noch nicht ernstlich betrieben. Das müsse für die neuen der Ausgangspunkt sein. Licht und Luft und bewegendes Leben, das werde das große Problem, die große Eroberung der modernen Malerei werden. Demgemäß glaubte man, solche Dinge auch aus Runges Bildern herauslesen zu dürfen,. Man nannte ihn den Begründer der Freilichtmalerei, sagte, ein Deutscher hätte schon an der Schwelle des Jahrhunderts das Problem des Impressionismus berührt, das sechs Jahrzehnte später in Frankreich auftauchte. In Wahrheit sind Runges Bilder — das seiner Eltern, das Selbstporträt mit seiner Frau und die Kindergruppe — Atelierporträts mit landschaftlichem Hintergrund. Das einzige, was sie von gleichzeitigen deutschen Porträts unterscheidet, ist eine hellere fahlgraue Färbung. Und diese Farbenskala ist als etwas Fertiges aus dem Atelier Eckersbergs übernommen, bei dem auch Runge sich bildete. Nur ist er im Gegensatz zu seinem Lehrer über eine unbeholfene Pinselführung niemals hinausgekommen. So gut er zu schreiben wußte, so mangelhaft blieb er als Maler. Und die anderen Hamburger haben sich über das Niveau einer spießbürgerlichen Langeweile erst recht nicht erhoben. Der zum nazarenischen Kreis gehörige *Friedrich Wasmann* überrascht zuweilen in Skizzen durch eine gewisse impressionistische Verve, die aber sofort aufhört, sobald er an das Fertigmachen seiner Bilder geht. *Julius Oldach, Erwin Speckter* und *Günter Gensler* malten sich selbst, ihre Freunde, ihre Onkel und Tanten. Und wenn irgendwo, sieht man vor diesen Bildnissen, wie philiströs doch das ganze Zeitalter war. In den Porträts des Revolutionszeitalters herrschte freie Nonchalance. Hier ist



Jul. Oldach, Die Tante des Künstlers. Hamburg, Kunsthalle.



Chr. Morgenstern, Der Starnberger See mit der Benediktenwand. Hamburg, Kunsthalle.



M. J. Wagenbauer, Landschaft. Posen, Kaiser Friedrich-Museum.



M. J. Wagenbauer, Tierstück. München, Graf von Berchem.

alles in Kleidung und Bewegung ängstlich und regelstarr. Eingepreßt in engen, bis zum Hals zugeknöpften Gehrock sind die Männer; eingeschnürt in Stahlpanzer die Frauen. Man glaubt, wenn man all diese ehrsamen Tanten mit den Spitzenhauben sieht, schöne Frauen habe es in Hamburg von damals überhaupt nicht gegeben. Durch die scharfe spitze Malerei wird der Eindruck sittenstrenger Spießigkeit noch gesteigert. Von dem Bauernmaler *Hermann Kauffmann* hieß es, daß manche seiner Studien in der Größe der Formenanschauung an Millet anklängen. Doch vor seinen flauen Bildern konnte man nur sagen, daß sie Genremalerei im schlechten Sinne des Wortes waren. Und auch die Landschaftsmaler *Christian Suhr* und *Christian Morgenstern* hatten in Kopenhagen nur gelernt, ebenso naturwahre wie uninteressante Bilder hervorzubringen.

München hatte natürlich, trotz Cornelius, auch eine sehr bodenwüchsige Malerschule. Man stößt auf Landschafter, die für die Doktrinen der Ästhetiker absolut kein Verständnis hatten. Frische Naturburschen, hielten sie es durchaus nicht für nötig, nach Italien zu pilgern oder nach romantischen Motiven zu suchen. Sie verbrachten einfach die Sommermonate in Tegernsee und Berchtesgaden, in Rottach, Partenkirchen und Prien. Dort malten sie das, was sie sahen:

Felspartien, Waldlichtungen und Wasserfälle, ohne poetischen Nebengedanken ab, wie es im 17. Jahrhundert die Holländer taten. Und wenn man die Bilder von *J. A. Klein, M. J. Wagenbauer, Ferdinand*



Heinrich Bürkel, Bauernkarren vor dem Wirtshaus. München.



Heinrich Bürkel, Rauferei. München, Privatbesitz.

von Kobell, Dorner und *Heinlein* sieht, glaubt man tatsächlich, daß die gute holländische Tradition nie abbrach. Sie könnten im Kunsthandel mit Werken zweit- und drittklassiger Holländer verwechselt werden, wenn die ängstlichere Sauberkeit der Zeichnung und die blassere Farbe nicht doch die Provenienz aus dem 19. Jahrhundert dartäte. Zusammen

mit diesen Landschaftern arbeitete der wackere *Peter Heß,* der schon 1820 seinen „Morgen in Partenkirchen“ malte. Und nachdem Heß vorausgegangen war, konnte dann *Heinrich Bürkel* das Haupt der Münchener Bauernmalerei werden. Bürkel ist sehr ungleichwertig. In den öffentlichen Sammlungen sieht man von ihm besonders vielfigurige Bilder — den Abzug von der Alm, die Tiroler Kirmes, die Heimkehr von der Bärenjagd —, die in der Komposition etwas mühsam Konstruiertes haben. Doch neben solchen Szenen, die mehr redigiert als gesehen sind, malte er auch Bildchen von merkwürdiger Einfachheit: Mägde und Knechte bei der Feldarbeit, Holzhacker in ver-



Heinrich Bürkel, Pferde vor einer Dorfschmiede.
Hamburg, Kunsthalle.

schneitem Wald, Jäger, die mit der Flinte im Arm durch die Fluren streifen, Dorfstraßen, auf die der Regen herniederklatscht. Oft stellte er seine Staffelei sogar dicht vor den Toren von München auf, auf der Landstraße, die in den 30er Jahren, bevor ihr die Eisenbahnen den Verkehr entzogen, noch ein so mannigfaltiges Kleinleben hatte. Ein Bauerkarren hat etwa vor einem Wirtshaus Halt gemacht. Pferde werden beschlagen. Ein Lastwagen holpert schwer über staubigen Feldweg. Und die schlichte Unmittelbarkeit der Anschauung ist in diesen Bildern ebenso anziehend wie die pikant frische Koloristik. Bürkel, der als Autodidakt begann, hat in der Schleißheimer Galerie vor den Werken Wouwermans und Isaak Ostades sehr viel gelernt. Die Architekturmaler *Domenico Quaglio* und *Michael Neher,* die in ihren Bildern Straßenpartien aus dem alten München festhielten, seien weiter genannt. Von den Schlachtenmalern hat sich der alte *Albrecht*

Adam zwar nicht über das Niveau des kolorierten Prospektes erhoben, dagegen ist *Wilhelm von Kobell* von verblüffender Verve. Während in Frankreich durch Horace Vernet die Schlachtenmalerei einen Stich ins Theatralische, falsch Heroisierende erhielt, malte Kobell den Eindruck, den man hat, wenn man während des Manövers mit dem Fernglas über weite Landschaften blickt, in denen die Uniformen der Soldaten hübsche farbige Flecken bilden. Tausenderlei bunte Einzelheiten sind inmitten des Landschaftsbildes zu malerischer Gesamtwirkung vereinigt. Ja, er machte sich schon daran, das buntbewegte Treiben auf Rennplätzen zu schildern, und hat dieses Problem, das seine volle Lösung erst durch die impressionistische Technik finden konnte, in seiner Art gar nicht schlecht bewältigt.


Heinr. Füger, Fürstin Galitzin. Berlin.

Schließlich die Stadt, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die weitaus feinste malerische Kultur hatte: Wien. Gerade Wien hatte damals sich mehr als jede andere Stadt dem internationalen Verkehr geöffnet. Während des 18. Jahrhunderts hatten Liotard, Alexandre Roslin und Frau Vigée-Lebrun dort geweilt. 1814 fand der Kongreß statt. Die Fürsten und Staatsmänner aller Nationen waren in Wien versammelt. Meister wie Lawrence und den Miniaturmaler Isabey lockte das internationale Schauspiel herbei. Und gerade dieses Kosmopolitische kam der österreichischen Kunst zustatten. Teils unter dem Eindruck guter Bilder, die von Ausländern in Wien gemalt wurden, teils durch emsiges Studium in den Meisterateliers der verschiedensten Länder erhoben sich die Wiener Maler der Biedermeierzeit vom Niveau der platten Naturkopie zum Kunstwerk, von der dilettantischen Verarbeitung heimatlicher Motive zu einer wirklichen Heimatkunst.

Selbstverständlich wurde auch Wien von den damals herrschenden klassizistischen und romantischen Strömungen berührt. Der Klassizismus hatte seinen Hauptvertreter in *Heinrich Füger,* der bis 1818 als Akademiedirektor in Wien waltete. Doch obwohl in seinen Werken die herkömmlichen klassischen Themen — Brutus und Cäsar, Agrippina und Germanicus, Tiresias und Hekuba — behandelt sind, glaubt man das Österreichische in einer gewissen sanften Anmut zu erkennen, die über alles sich breitet. Der Militärmaler *Peter Krafft* hat im Sinne

des Klassizismus die modernen Soldaten sehr ins Heroische transponiert. Doch der Eindruck seiner Werke ist ebenfalls trotz aller Härten nicht schlecht. Denn farbenblind, wie ihre norddeutschen Genossen, sind die Österreicher nie gewesen. Sie waren zu sinnlich, um die Malerei zum reinen Gehirnprodukt zu machen. Überhaupt lag über Wien damals noch die Abendröte des ancien régime. Während anderwärts schon das bedürfnislose Bürgertum ans Ruder gekommen war, herrschte in Wien noch sehr aristokratischer Luxus. Man sieht das namentlich, wenn man im Österreichischen Museum verfolgt, welche duftige Nachblüte damals noch die Porzellankunst erlebte. Schon 1718, acht Jahre nach der Meißner Fabrik, war die Wiener Manufaktur gegründet worden, die dann 1744 als kaiserliche Porzellanmanufaktur vom Staat übernommen wurde. Doch erst unter der Leitung des Barons Konrad von Sorgenthal (1789 bis 1805) erlebte sie ihre eigentliche Blütezeit, die Zeit, als Anton Grassi als Modellmeister tätig war. Ja, auch später, unter dem Direktorat Matthäus Niedermayrs entstand in Wien noch viel Schönes, nachdem die meisten der deutschen Schwesteranstalten längst aufgelöst waren. Und es ist ein erlesener Genuß, die Erzeugnisse dieses porzellanenen Altwien zu betrachten. Der Entstehungszeit gemäß handelt es sich selbstverständlich nicht mehr um die kapriziösen Linien des Rokoko. Es überwiegen die schlichten geradlinigen Formen, die der „antikische“ pompejanische Geschmack des ausgehenden 18. Jahrhunderts bestimmte. Akanthus und Mäanderfriese, Perlen- und Eierstäbe überziehen die Gefäße. Die Bemalung hält sich in den warmen vollen Tönen der pompejanischen Wandmalerei. Kupferrot, Hellgelb und das von Josef Leitner 1792 erfundene Kobaltblau herrschen vor. Auch vergoldete Flächen — matt oder glänzend — und das von Perl oder Leitner erfundene „erhabene Gold“ sind beliebt. Soweit es um figürliche Dinge sich handelt, ist an die Stelle der Bemalung und Glasur, die das Rokoko liebte, unglasiertes Weiß getreten. Der Biskuitton oder die rauhe weiße Oberfläche sollte an den Marmorton der griechischen Statuen erinnern. Trotzdem hat die klassische Askese mit Wiener Anmut und Sinnlichkeit einen sehr glücklichen Bund geschlossen. Und in solche,



J. B. v. Lampi, Kaiserin Katharina.
St. Petersburg, Winterpalais.

mit hübschen Porzellansachen gefüllte Zimmer paßten dann sehr fein auch die Bilder hinein, die im Wien der Kongreßzeit gemalt wurden. Heinrich Füger, in seinen großen Bildern oft akzentlos, ist einer der apartesten Vertreter der Porträtminiatur. Eine spielende Empiregrazie gibt allen seinen kleinen Bildnissen einen ganz bestrickenden Reiz. *Lampi* hat in Wien, Petersburg und Warschau Porträts gemalt, die noch ganz den Pomp, den prächtigen Schwung der Barockzeit haben. Auch in den Bildnissen von *Agricola* und *Daffinger* lebt die österreichische Aristokratie von damals in sehr vornehmer Paraphrase fort.



Ferd. Waldmüller, Landschaft. Wien, Städt. Sammlung.

Die Überschrift des nächsten Kapitels lautet wie anderwärts: Romantisch und bürgerlich. Die jungen Nazarener Friedrich Overbeck, Franz Pforr und Philipp Veit studierten an der Wiener Akademie. Hier erfolgte also der erste Zusammenstoß der beiden sich damals bekämpfenden Richtungen. Trotzdem hat die österreichische Romantik gleichfalls ihre eigene Note. Die fromme Richtung des Nazarenertums fand einen Vertreter nur in dem jungverstorbenen *Johann Scheffer von Leonhartshoff*. Führich, Steinle und Schwind haben sich weit mehr als in dem religiösen Stoffgebiet in der heiteren Welt der alten Märchen bewegt. Ja, Schwind, der Romantiker, hat nicht nur Gnomen und Elfen, sondern auch die Moden seiner Zeit gemalt. Er sagte einmal: Wenn man einen Mann malen kann, der in einem eisernen Ofen steckt, was man einen geharnischten Ritter nennt, kann man einen Mann im Gehrock ebenfalls darstellen. Viele seiner feinsten Bilder, von denen


Ferd. Waldmüller, Aus den Donauauen. Wien, Privatbesitz.

die meisten in Wien gemalt wurden, halten das Leben der Biedermeierzeit, namentlich musikalische Soireen, in einer wundervollen Unmittelbarkeit fest. Und auf diesem Wege gingen auch die anderen weiter. All jene Kleidungsstücke, die anderwärts die Maler von der Schilderung der Gegenwart fernhielten, Fräcke und Stößer, Krinolinen, Mantillen und Strohhüte, wurden von ihnen mit heiligem Ernst gemalt. Sie waren prachtvolle Sinnenmenschen, die, nicht angekränkelt von der Blässe des Gedankens, sich der Schönheit freuten, die das Altwiener Leben in so reicher Fülle ausbreitete. Und da sie noch weit neugieriger als die anderen von damals ins Leben schauten, das ja die Quelle aller künstlerischer Inspirationen immer gewesen ist, haben sie auch in rein


Ferd. Waldmüller, Die Heimkehr von der Kirchweih. Berlin.

malerischem Sinne Entdeckungen gemacht, die mancherlei vorausnehmen, was anderwärts erst die Folgezeit brachte.

Das Genie war *Waldmüller*. Sein Selbstporträt im Wiener Museum ist von jener schneidigen Gavarni-Eleganz, die wir heute so lieben. Und dieser Herr mit dem breitschößigen Gehrock, der bunten Weste und der dicken Krawatte, wie man sie jetzt wieder trägt, war ein



Ferd. Waldmüller, Gattin des Künstlers. Wien, Privatbesitz.



Ferd. Waldmüller, Nach der Schule. Berlin.



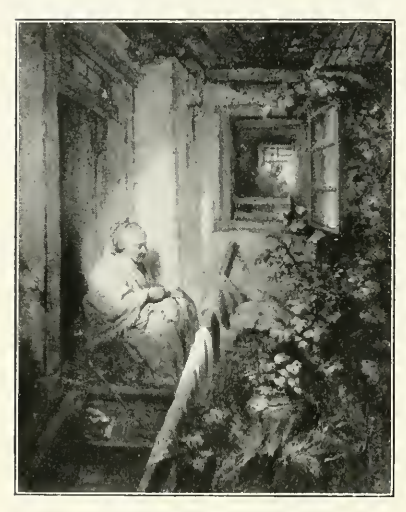
Ferd. Waldmüller, Mutter und Kind. Berlin.



Ferd. Waldmüller, Die Adoption. Breslau, Museum.

Moderner auch als Künstler. Das, worauf Runge nur theoretisch hinwies, hat Waldmüller praktisch geleistet. Die Beobachtung des Lichtes und der Luft war das Problem seines Lebens. Man hatte das früher übersehen, weil man gewohnt war, Waldmüller lediglich als Genremaler zu buchen. Der altmodische Inhalt seiner Bilder ließ vergessen, eine wie moderne Fassung er ihnen gegeben hatte. Auch hinsichtlich der Farbenanschauung besteht ja nun selbstverständlich ein großer Unterschied zwischen ihm und Manet. Er wollte noch nicht bemerken, daß die Atmosphäre die Konturen auflöst. Mit spitzem Pinsel und zeichnerischer Schärfe schreibt er die Umrisse hin. Aber die

sonnegebadete Helligkeit seiner Bilder ist doch etwas Einziges in der Kunst jener Jahre. Die Bauernkinder, die er malt, zwinkern oft mit den Augen, wie man es tut, wenn man in prallem Sonnenschein steht. Und das Vibrieren der Luft, das Sonnenlicht, das auf hellgrünen Wiesen und im Geäst junger Bäume spielt, ist tatsächlich in der vorimpressionistischen Ära nie so gemalt worden. Es ist ganz erstaunlich, wie die bunten Farben dieser Gewänder in der Sonne leuchten, glühen und flimmern. Ebenso bestrickend wie dieser sonnige Luminismus ist die sonnige Heiterkeit, die er über alles breitet. Er ist ein Bildnismaler ganz sondergleichen. Nichts Konventionelles gibt es.



Jos. Danhauser, Sonntagsruhe.
Wien, Privatbesitz.



Dobiaschofsky, Faust und Gretchen.
Wien.

Wie einst Holbein oder gleichzeitig Ingres schreibt er mit verblüffender Sicherheit die Charaktere hin. Die Uniformfräcke der Herren sind ebenso sachlich gemalt, wie die bunten Schals und die bauschigen Seidenkleider der Damen. Doch während er diese Sachlichkeit mit den Hamburgern teilt, unterscheidet er sich von ihnen durch die Geschmeidigkeit des Pinsels, den feinen farbigen Schmelz und eine Wiener Sinnenfreudigkeit exquisitester Note. Während man vor den Hamburger Bildnissen glaubt, daß die ganze Biedermeierzeit etwas Philiströses gehabt hätte, herrscht hier eine Feschigkeit von unsagbarem Charme.

Von den anderen reicht an Feinheit der Mache keiner an Waldmüller heran. Doch ihre fröhliche Farbigkeit und weiche Grazie wirkt gleichfalls sympathisch. Selbst eine leichte Sentimentalität, die durch

ihre Bilder klingt, ist nicht unangenehm. Die Maler wollen aufs Herz wirken, doch sie bleiben diskret an der Grenze stehen, wo das aufdringliche Melodrama beginnen würde. *Danhauser* hat in diesem Stil die gemalten Pendants zu Raimunds Volksstücken geschaffen. *Peter Fendi* zeigt die süßen Mädel der Biedermeierzeit, und *Franz Eybl*



Fr. v. Amerling, Kranker Jüngling. Wien, Privatbesitz.



Fr. v. Amerling, Bildnis des Bildhauers Thorwaldsen. Wien, Liechtensteingalerie. Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Friedr. Gauermann, Alpenlandschaft mit Sennen. Wien. Mit Genehmigung des Kunstverlags H. O. Miethke, Wien.

ihre weniger süßen Mütter. *Franz Dobiaschofsky* läßt junge Herren in schwarzem Sammetrock und steifem hellgrauen Filzhut mit jungen Damen in jenem sittig zimperlichen Kostüm, wie es unsere Großmütter als Bräute trugen, Faust und Gretchen spielen. Die feinen Vorstadtbilder von *E. v. Engerth* und die hübschen Humoresken aus dem Soldatenleben von *Karl Schindler* seien gleichfalls genannt. *Amerling*

sogar, der später recht konventionell wurde, hat in seinen ersten Bildnissen eine ganz entzückende Wiener Note.

Mit diesen Genre- und Porträtmalern gingen tüchtige Landschafter parallel. *Friedrich Gauermann* malte die österreichischen Alpen mit ihrem Sennervolk, *Franz Steinfeld* das Salzkammergut und Kärnten, *Josef Holzer* die Karpathen, *Josef Feid* den Wiener Wald, *Josef Höger* die schönen Bäume im Prater. Es ist keine Kunst, die den Eiligen anhält und den Sensationslüsternen fesselt. Denn berühmte Gegenden sind nicht dargestellt, und auch alle Stimmungsmacherei liegt den Malern fern. Doch hat man mit der Betrachtung begonnen, so kommt man nicht gleich los. Man wird sympathisch berührt durch



Franz Steinfeld, Die verlassene Mühle.
Verlag von J. Löwy, Wien.

dieses zärtliche Heimatgefühl. Man fühlt sich wohl in der Gesellschaft von Menschen, die, ohne nach Phrasen zu suchen, in schlichter Herzlichkeit von Dingen, die ihnen lieb sind, erzählen.

Und um die Bilder ganz würdigen zu können, muß man weiter versuchen, sie in das kunstgewerbliche Milieu jener Jahre zurückzuversetzen. Alles, was in der Kongreßzeit noch luxuriös, noch aristokratisch vornehm gewesen war, ist ja nun gut bürgerlich, gemütlich und bescheiden geworden. Ein spitzbeiniges weiß-grün-rot geblümtes Sofa nimmt, mit zierlichen kleinen Decken belegt, den Ehrenplatz des Zimmers ein. Geranien und andere altmodische Topfpflanzen stehen im Fensterbrett. Steif ausgerichtet stehen die Stühle, als hielten sie eine Predigt über das Thema, daß Ordnung die erste Bürgerpflicht ist. In der einen Zimmerecke steht, mit einer goldenen Lyra geziert, ein

Notenpult, in der anderen ein messingener Vogelbauer, in dem ein Kanarienvogel singt. Mögen die Stuben in ihrer zugeknöpften Steifheit mehr vom Kanzleigeist des gestrengen Papas oder in ihrer Überfüllung mit Nähtischen und Arbeitskörbchen, mit Stramin- und Häkelarbeiten mehr von dem häuslichen Fleiß, von der Sinnigkeit des Töchterchens erzählen — es ist eine behagliche patriarchisch liebe Welt, in die man sich gern aus dem Hasten des Tages zurückträumt. Und denkt man sich in diese Umgebung die Bilder von Danhauser und Fendi hinein, mit ihren frischen Farben, ihrer pedantischen Anordnung, ihrer glatten, sorgfältig ausgefeilten Malerei, so fühlt man, daß damals ein einheitlicher Stil durch das Leben ging, ein Stil, der echt und ehrlich die Signatur der Epoche ausdrückte.

Trotzdem war es natürlich falsch, wenn gelegentlich der Berliner Jahrhundertausstellung von deutschtümelnden Literaten die Ansicht geäußert wurde, in der Biedermeierzeit hätte es eine wundervoll bodenwüchsige, national deutsche Kunst gegeben, die dann hätte hinsterben müssen, weil seit 1850 das Studium der Franzosen einsetzte. Denn mit so billigen Phrasen läßt sich die schwierige Frage vom Nationalen in der Kunst unmöglich abtun.



Josef Holzer, Karpathenlandschaft. Wien.
Verlag von J. Löwy, Wien.



Josef Feid, Waldlandschaft. Wien.
Verlag von J. Löwy, Wien.



Höger, Partie bei Berchtesgaden. Wien.

Man pflegt darauf hinzuweisen, daß damals die Zeit der Weltausstellungen begann. Auch unsere deutschen Maler hätten den Ehrgeiz gehabt, auf diesen internationalen Bildermärkten vertreten zu sein. Ihre schlichten und einfachen Bildchen hätten sich nicht halten können neben den großen farbenprangenden Werken der Franzosen und Belgier. Zwei solche belgische Bilder hätten auch in Deutschland selbst hypnotisierend auf die Maler gewirkt: Gallaits Abdankung Karls V. und Edouard de Bièfves Kompromiß des niederländischen Adels, die 1842 ihre Runde durch die deutschen Städte machten. Schwache Reflexe der französischen Kunst, hätten sie trotzdem durch ihre gleißende Technik frappiert. Die Jungen hätten geglaubt, gar nichts besseres tun zu können, als sich kopfüber in den französisch-belgischen Farbentopf zu stürzen. So hätte seitdem das große Wallfahren nach Paris und Brüssel begonnen. Nur bei Delaroche, Cogniet und Couture, bei Wappers und Gallait hätte die jüngere Generation geglaubt, in die Geheimnisse der Palette eindringen zu können, die den älteren deutschen Meistern verschlossen waren.

Die historische Richtigkeit dieser Tatsache ist nicht zu bezweifeln. Aber fraglich bleibt immerhin, ob die große Stilwandlung, die sich seit 1850 vollzog, hiermit erklärt wird, oder ob sie nicht durch ganz andere, weit mächtigere Faktoren bestimmt wurde. Schon das Lied sagt ja, daß es nicht immer so bleiben kann hier unter dem wechselnden Mond. In so viel feinen Nuancen auch das Nationale sich äußert, ist es im Grunde doch weit mehr die Zeit als das Volkstum, die uns abstempelt, derart, daß ein Deutscher von heute einem modernen Japaner viel ähnlicher als einem Deutschen der Luther-Zeit ist. Sobald ein Zeitalter in eine neue Kulturphase eintritt, stellt es der Kunst neue Aufgaben. So entstehen die Stile. Gotik und Renaissance, Barock und Rokoko waren nicht Erfindungen einzelner Völker. Nein, sie beherrschten die Welt. Wenn sie in einem Land früher, im andern später zur Herrschaft kamen, so liegt das nur daran, daß das eine früher, das andere später in die entsprechende, den Stil bedingende Kunstphase eintrat. Und in diesem Nachhinken, in diesem Festhalten an einer anderwärts vergessenen Mode wird dann eine Zeitlang das Nationale gesehen.

Augenblicklich neigen wir dazu, die Biedermeierzeit mit einem solchen Nimbus reinen Deutschtums zu umgeben. Mit einem Lächeln unter Tränen betrachten wir Werke von Ludwig Richter, Spitzweg und Hasenclever, da der Ton, der hier angeschlagen wird, aus den Urtiefen der heute so ganz anders gewordenen deutschen Seele zu klingen scheint. Nun mag es ja sein, daß die Freude am Home, der Sinn für Familiensimpelei und ein feuchtfröhlicher Kneiphumor mehr Eigenschaften der germanischen als der romanischen Völker sind. Darum

haben im englischen und dänischen Kunstschaffen die Wilkje und Collins, die Marstrand und Exner eine größere Rolle gespielt, als im französischen die Boilly und Biard. Doch Kleinstädte von altväterischer Gemütlichkeit — darauf kommt es in der Hauptsache an — sind vor 1850 sämtliche Großstädte von heute gewesen. Also hat es Biedermeiermaler allerwärts gegeben. Fendi, Danhauser und Waldmüller, Oldach und Gensler, der alte Begas und Krüger haben ihre Doppelgänger in Schottland ebenso wie in Spanien, in Amerika wie in Rußland gehabt. Seit 1850 haben Wien und Berlin, London und Paris, Kopenhagen und Petersburg ihr Aussehen sehr erheblich verändert. Demgemäß wurde auch die Biedermeierei allerwärts durch eine mehr weltmännische Kunst verdrängt. Es wäre ungerechtfertigt, wenn man von den deutschen Künstlern der nächsten Generation noch mit Friedrich Schlegel verlangen wollte, sie müßten treuherzig sein, spießbürgerlich und ungeschickt. Im Gegenteil, gerade weil sie diese treuherzige Spießbürgerlichkeit ablegten, wurden sie ebenso echte Repräsentanten ihres weltmännischer gewordenen Zeitalters, wie es ehedem Ludwig Richter, Danhauser und Spitzweg waren.

Obendrein war die Pariser Studienreise, die seit 1850 unsere Maler zu machen pflegten, im Grunde gar nichts Neues. Schon von den älteren hatten diejenigen, die sich über das Niveau ehrsamer Dilettanten erhoben, das ganz natürliche Bedürfnis gefühlt, sich mit dem Besten auseinanderzusetzen, was in Europa geschaffen wurde. Runge, Kaspar Friedrich und viele andere waren in Kopenhagen bei Eckersberg. Füger, Gottlieb Schick, Wach und andere studierten bei David und Gérard. Waldmüller hat die entscheidenden Eindrücke seines Lebens auch in Paris erhalten. Spitzweg wußte dort ebensogut wie in London und Antwerpen Bescheid. Die Jüngeren taten nichts anderes, als was ihre Vorgänger taten, nur daß sie, dem Zeitunterschied gemäß, sich andere Lehrer wählten. Und wenn viele die fremden Einflüsse nicht zu verdauen wußten, wenn sie, in die Heimat zurückgekehrt, nur mit dem renommierten, was ihre ausländischen Lehrer ihnen eingepaukt hatten, so ist an solchen schwachen haltlosen Talenten nie viel verloren. Sie würden auch nichts bedeuten, wenn sie epigonenhaft das wiederholt hätten, was bei Schwind und Richter der natürliche Widerschein ihrer Epoche war. Ein Künstler ist, wer die neuen Aufgaben, die eine neue Zeit stellt, geschmackvoll zu lösen sucht. Und da wenigstens einige von den Jüngeren das in klassischer Vollendung taten, hat man das Ende der deutschen Biedermeierkunst, trotz aller sympathischen Werke, die sie hervorbrachte, nicht zu bedauern. Sie ist nicht getötet worden, sondern sie mußte sterben.

Deutschland und Österreich 1850—1880.

Drei Meister hat man an die Spitze der neuen Ära zu stellen und, obwohl sie den größten Teil ihres Lebens außerhalb der deutschen Grenzen verbrachten, zu den Koryphäen der deutschen Kunst zu rechnen: Anselm Feuerbach, Hans von Marées und Arnold Böcklin.

Anselm Feuerbachs Schaffen war bekanntlich eine Kette von großen Plänen und getäuschten Hoffnungen. Nur der erste Teil seines Lebens handelt von Sonne und Glück. Er schien, als er in die Welt hinaustrat, bestimmt, die Fülle aller Erdengüter zu genießen. Einer Familie von Aristokraten des Geistes entstammte er, einem Hause, das mehrere Generationen hindurch der Welt auf den verschiedensten Gebieten ausgezeichnete Männer schenkte. Seine Mutter starb zwar bald, doch er fand eine neue in seiner Stiefmutter, jenem außerordentlichen, geistig hochstehendem Weibe, von dem man nur mit Verwunderung liest, daß sie nicht Feuerbachs wirkliche Mutter gewesen. Griechische Götter- und Heroengestalten umschwebten ihn, wenn er abends die Augen schloß. Denn sein Vater, der Verfasser des vatikanischen Apollo, hatte ihm vor dem Schlafengehen die Odyssee im Urtext vorgelesen und „in seiner plastisch weichen Art" ins Deutsche übersetzt. Eine Sammlung von Stichen und Gipsabgüssen, die der feinsinnige Archäolog aus Italien mitgebracht hatte, gab der Phantasie des Knaben weitere Nahrung. Als er, 10 Jahre alt, den Wunsch äußerte, Maler werden zu wollen, begegnete er keinem Widerstand. Er bekam eine Raffaelmütze geschenkt und wurde als Wunderkind angestaunt, wenn er seine Schulhefte mit Zeichnungen füllte. „Brennend vor Eifer

---

Über Feuerbach: K. Allgeyer, Berlin 1902. — Über Marées: Meier-Graefe, Stuttgart 1909. — Über Böcklin: das Bruckmannsche Böcklin-Werk, München 1892 ff. — Über Makart: R. Stiaßny, Leipzig 1886. — Über Knaus: Pietsch, Bielefeld 1896. — Über Vautier: Rosenberg, 1897. — Über Defregger: Rosenberg, Bielefeld 1893. — Über Lenbach: Rosenberg, Bielefeld 1898. — Über Menzel: Jordan und Dohme, München 1885 ff. Knackfuß, Bielefeld 1895. Tschudi, Berlin 1905. — Über Leibl: Julius Mayr, Berlin 1908. — Über Thoma: Ostini, Bielefeld 1901. Bierbaum, Berlin 1904. — Über Trübner: G. Fuchs, München 1907. Hans Rosenhagen, Bielefeld 1909.

in der Sehnsucht nach einem unbekannten Ziel, glückselig in all den Illusionen, die bisher seine Welt vergoldet", hielt er 1845 in der Düsseldorfer Akademie seinen Einzug. Schadow, der allmächtige, hätschelte ihn. Die Professorenfrauen schwärmten für den kleinen van Dyck. Als er bald darauf von Düsseldorf nach München übersiedelte, drang selbst ins Ausland die Kunde, ein Wunder von Talent namens Feuerbach sei in der Isarstadt aufgetaucht. Geistreich und schön, mit dunklen feurigen Augen und schwarzen Locken, war er der Held aller Künstlerfeste, bestrickte er alle Damen, wenn er als Bacchus, einen Kranz wilder Reben auf dem Kopf, sich im Tanze drehte. Auf diese ersten Semester studentischen Müßigganges folgte die Zeit des Wanderns,



Anselm Feuerbach, Selbstbildnis.
München, Neue Pinakothek.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Anselm Feuerbach, Nana.
Karlsruhe, Kunsthalle.
Phot. F. Bruckmann, München.

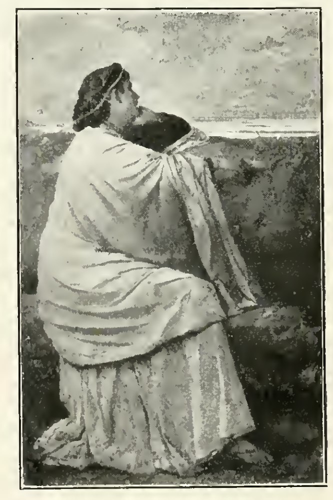
der Arbeit. Das Jahr 1850 sieht ihn „heiter und fleißig" in Antwerpen bei Wappers; das darauffolgende des Staatsstreiches in Paris bei Couture. Die Franzosen als erster aufgesucht zu haben, nahm er später gern als sein persönliches Verdienst in Anspruch. Und wieder ein Jahr später, nachdem er die berühmtesten Meisterateliers diesseits der Alpen durchlaufen hatte, machte er mit Viktor Scheffel sich nach Italien auf — „nach Italien in einer Stimmung von Glücksgefühl, wie es nur eine junge stürmische Malerseele empfinden kann". Sie durchstreifen zusammen die venezianischen Kirchen und betrachten staunend die alten Bilder: „Dunkle Madonnen, in schöner Architektur sitzend, umgeben von ernsten Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind drei Engelchen darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, daß damit alles gesagt ist, was man braucht, um schön zu leben." Sie wohnen am Meere: „Zahllose Schiffe wiegen sich vor



Anselm Feuerbach, Porträt einer Römerin. München, Schackgalerie.

unseren Fenstern. Inseln mit Kuppeln glänzen im Sonnenschein. Gondeln liegen da. Wir steigen ein. Geräuschlos taucht Palast nach Palast auf und verschwindet. Wir kommen in Seitenkanäle, eng, schwarz — in dieser Stadt der Toten will ich Lebendiges schaffen."

Wirklich verdanken seine ersten bedeutenden Werke venezianischen Eindrücken ihr Dasein: schöne lustwandelnde Frauen, gekrönte Dichter, im Hintergrund rauschende Fontänen, ernste Lorbeerhaine und weiße Marmorsäulen. „In Venedig", schreibt er, „verkündigte sich das Tagesgrauen, in Florenz brach die Morgenröte herein, in Rom aber vollzog sich das Wunder, das man eine vollkommene Seelenwandlung und Erleuchtung nennen kann — eine Offenbarung." Gleich Winckelmann pflegte Feuerbach von seiner Ankunft in Rom den Beginn seines Lebens zu datieren. „Ich war verzaubert und wußte die Formel nicht", hatte sein Vater geschrieben, als er 30 Jahre vorher römischen Boden betrat. „Ich, Feuerbach, der Sohn, ich werde sie finden." In der Sixtinischen Kapelle und den Stanzen des Vatikan verlebt er glückliche Stunden stiller Betrachtung. Ganze Tage verbringt er in der Villa d'Este mit ihren mächtigen Zypressen, ihren rieselnden Wasserfällen und den blinkenden Marmorbildern, die feierlich aus dunklen Lorbeergängen hervorschimmern. Er sieht in Tivoli die Frauen und Mädchen daherschreiten, hohe Steinkrüge auf dem Haupte — Bilder homerischer Poesie. Er findet Nana. In der Via Tritone, der Straße, die von der Piazza Barberini nach Feuerbachs Werkstatt führte, stand eines Tages eine junge Frau, etwa Mitte der 30er, eine hohe herbe Erscheinung, mit ihrem Kind im Arm, am offenen Fenster. Eine hohe Last dunkler Haare umrahmte die strengen, ernst melancholischen, echt römischen Züge. Ein Wesen gleich denen, die er aus den Bildern des Sebastiano del Piombo kannte, trat ihm leibhaftig entgegen.



Anselm Feuerbach, Iphigenie. Stuttgart, Museum. Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Anselm Feuerbach, Idylle von Tivoli.
München, Schackgalerie.



Anselm Feuerbach, Francesca von Rimini und Paolo. München Schackgalerie.



Anselm Feuerbach, Titanensturz. Wien, Akademie der Künste.
Phot. M. Frankenstein, Wien.

Dieses Weib hat sieben Jahre lang seine Kunst und sein Leben beherrscht. Bald drapiert er sie als Griechin: „Du solltest nur die hohe, ehrfurchtgebietende Gestalt in den antiken Gewändern sehen. Ich bin das erste Mal erschrocken zurückgewichen, weil ich glaubte eine Statue des Phidias vor mir zu haben.“ Bald malt er sie als Madonna mit dem Kind auf dem Arm, bald als Sibylle mit dunklem Laubkranz im Haar. Die Wandlung seiner Anschauung auf das stilvoll Große knüpft unmittelbar an Nanas Erscheinung an. Hehre Gestalten, die bis dahin traumhaft seine Seele bewegt hatten, dringen aus dem Dämmer hervor und fordern



Anselm Feuerbach, Römische Familienszene.
München, Schackgalerie.
Heliogr. Dr. E. Albert, München.

Leben. Die Iphigenie und die Pietà, die Medea und die Amazonenschlacht nehmen Gestalt an.

Aber als sie nach Deutschland zur Ausstellung kamen, verstand sie kein Mensch. Wie Goethe nach der Rückkehr von seiner italienischen Reise mißmutig klagte, das Publikum lese ihn nicht mehr und seine Iphigenie liege wie Blei in den Buchläden, war Feuerbach in Rom seinen Landsleuten ein Fremder geworden. Die Berufung als Professor an die Wiener Akademie 1873 schien einen äußerlichen Erfolg zu bedeuten. Er war seiner wirtschaftlichen Sorgen enthoben, erhielt Staatsaufträge, wie er nie sie gehofft hatte. Doch bald waren auch diese Hoffnungen zunichte. „Nahezu 17 Jahre in Rom, dem ruhigen stillen, für ideale Schöpfungen fruchtreichsten Boden; in Einsamkeit und unumschränkter Freiheit, fern vom Tagestreiben des modernen



Anselm Feuerbach, Medea. München, Neue Pinakothek.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Lebens, den Kopf erfüllt von Götterbildern und poetischen Kombinationen — und nun plötzlich in die bunteste, bewegteste der modernen Weltstädte gestürzt, nicht als harmloser genußfähiger Zuschauer, sondern als Beamter, fremd, unerfahren, mit einem ungeduldigen, leicht verletzlichen Naturell begabt.“ Durch die Amazonenschlacht hatte er gehofft, sich Freunde zu erwerben. Doch ihre Ausstellung bedeutete das Fiasko seiner Kunst. Auch seine Lehrtätigkeit langweilte ihn, und der nordische Winter war ihm unbequem. Unter dem Druck trüber Stimmung nur noch hinvegetierend, verließ er die Donaustadt und ging

1877 nach Venedig. Das Konzert der Berliner Nationalgalerie war das letzte Bild, an das er die Hand legte. Als sein Titanensturz, das Deckenbild der Wiener Akademie, an seinem Bestimmungsort ankam, war des Künstlers Erdenwallen schon beendet. Am 4. Januar 1880 ist er, 50 Jahre alt, im Albergo della Luna gestorben.

Geschmack und vornehme Gesinnung — diese beiden, scheinbar nicht außergewöhnlichen, doch in Wahrheit sehr seltenen Eigen-

Anselm Feuerbach, Musizierende Kinder.
München, Schackgalerie.



Anselm Feuerbach, Hafis am Brunnen.
München, Schackgalerie.

schaften waren Feuerbach in die Wiege gelegt. Sein Geschmack zeigte sich schon darin, daß er in Paris zu Couture sich wandte. Denn mag dessen römische Orgie auch ein Kompromißwerk gewesen sein, so stand sie doch turmhoch über allem, was das Deutschland der 40er Jahre hervorbrachte. Und Feuerbach hat, wie namentlich sein Hafis am Brunnen zeigt, von Couture sehr viel gelernt. Er würde sich schon Verdienste erworben haben, wenn er den gebildeten Kolorismus, den er in der

Couture-Schule sich aneignete, als Lehrer anderen vermittelt hätte. Auch daß er neben Couture besonders Théodore Chassériau studierte, zeigt einen feinen Instinkt. Noch in der Iphigenie glaubt man Chassériaus Tepidarium zu bemerken. Die in Venedig gemalten Bilder lassen dann verfolgen, wie mit diesen Pariser Eindrücken altvenezianische sich verweben. Er ist Deutscher. Durch Werke wie die Idylle bei Schack mit dem musizierenden Knaben und dem lauschenden Mädchen wird man also fast an Steinle gemahnt. Doch das deutsch-romantische Empfinden hat sich mit der Noblesse des altvenezianischen Geschmacks verwebt, und seine späteren, in Venedig entstandenen Bilder wären kein fremder Klang inmitten der tiefen, sonor feierlichen Akkorde, die im Cinquecento Giorgione, Tizian und Sebastiano del Piombo anschlugen. Sebastiano war einst von Venedig nach Rom, aus der Nähe Tizians in die Michelangelos gegangen. Den nämlichen Weg machte auch Feuerbach. Nicht, daß die Terribilità Buonarrotis ihn hätte fesseln können. Schon in Paris war er an Delacroix, dem großen Pathetiker, achtlos vorbeigegangen. So blieb auch in Rom die gigantische, in maßlosen Bewegungen sich entladende Ungeheuerlichkeit Michelangelos ihm innerlich fremd. Wenigstens ist der Titanensturz das einzige Bild, das nach dieser Richtung hin einen Einfluß Michelangelos zeigt. Feuerbach war kein Feuer-Bach. Sein Wesen blieb jene gravità riposata, deren klassischer Vertreter im Cinquecento Tizian war. Um so mehr wirkte der Kolorismus Michelangelos auf ihn ein. Waren seine ersten, in Paris gemalten Bilder prunkvoll, die späteren, in Venedig gemalten feierlich sonor, so dämpft er nun die Farben auf einen verstaubten, verwitterten grauen Sandsteinton ab. Ein ernstes Stück Blau, Tiefrot oder Weiß ist gewöhnlich der einzige Farbenhauch, der in die graue Harmonie hereinklingt. Und gerade diese koloristische Enthaltsamkeit, die nichts mehr mit der Farbenblindheit des Cornelius gemein hat, sondern der man anfühlt, daß sie der bewußten Absicht eines durch die Schule des Kolorismus hindurchgegangenen, für Farben sehr sensiblen Meisters entspringt, gibt seinen Werken ihre ernste, zugleich herzbeklemmende Schönheit. Feuerbach mutet wie ein Klassiker an, der aus dem 16. Jahrhundert sich in das 19. verirrte. Nie hat er dem Geschmack einer Zeit, die in der Hauptsache das theatralisch Zugespitzte verlangte, irgendwelches Zugeständnis gemacht. Maß, Adel, schlichte, ungesuchte Hoheit und stille Größe — das ist der Charakter aller seiner Werke. Klassisch wirkt die Getragenheit seiner Linien und der majestätische Faltenwurf der Gewänder. Dem Wesen des Klassizismus entspricht es, daß er in der Mimik alles Schrille, Jähe prinzipiell vermeidet. Klassisch ist der würdevolle Ernst, die selbstverständliche Vornehmheit der Posen und Gesten. Mit den Klassikern

teilt er die Eigenschaft, daß er über alles Kleinliche, Anekdotische der Form hinwegsieht und lediglich machtvolle, in sich geschlossene Silhouetten gibt. Und die graue Farbe bringt, gerade weil sie nicht, wie bei Michelangelo, mit mächtigen Bewegungen sich paart, sondern nur das Kleid für ganz ruhige mit ihren Gedanken dahinlebende Figuren ist, in alles noch einen Zug schwermütiger, ganz moderner Melancholie hinein. Man fühlt, die alte klassische Kunst war lebendig, weil sie das Lebensblut ihrer Zeit durchpulste. Feuerbach, einsam inmitten einer Zeit, die sonst zum Hervorbringen klassischer Kunst absolut nicht befähigt war, wirkt wie ein Schattenfürst. Es gibt im Reiche seiner Kunst keinen Frohsinn und keine Sonne. Seine Wesen sind Schemen, die ein Magier aus dem großen Hades des Cinquecento heraufbeschwor. Doch daß gerade einem Deutschen diese Geisterbeschwörung glückte, muß man immerhin als eine der merkwürdigsten Tatsachen der modernen Kunstgeschichte verzeichnen.



Hans v. Marées, Studien zu den Fresken in Neapel: Die Ausfahrt. Elberfeld, Städt. Museum.*)



Hans v. Marées, Studien zu den Fresken in Neapel: Die Ruderer. Berlin.



Hans v. Marées, Studien zu den Fresken in der Zoolog. Station in Neapel: Bildnisgruppe. Elberfeld, Städt. Museum.

Noch tragischer gestaltete sich das Schicksal *Hans von Marées'*, weil das Ziel, das er sich gesteckt hatte, ein noch weit

*) Reproduktion der Maréesschen Bilder mit Genehmigung des Herrn Georg von Marées in Halle a. S.



Hans v. Marées, Studie zu den Fresken in Neapel: Tischgesellschaft. Dresden, Dr. Dohrn.



Hans v. Marées, Doppelbildnis von Marées und Lenbach. Schleißheimer Galerie.



Hans v. Marées, Männer am Meer. München, Adolf von Hildebrand.



Hans v. Marées, Abendliche Waldszene. München, Adolf von Hildebrand.

höheres war. Feuerbach, vom Geiste des Cinquecento durchtränkt, bemühte sich, im 19. Jahrhundert klassische Kunst zu schaffen. Marées hatte sich in den Kopf gesetzt, mitten in einer Zeit, die im wesentlichen dem Künstler nur die Hervorbringung von Tafelbildern gestattete, bei einer Epoche anzuknüpfen, als die Malerei, mit der Wand verwachsen, noch ein Teil einer einheitlichen Raumkunst war.

Marées hat ungeheuer viel gekonnt. Manche seiner frühen Tafelbilder, wie die Schwemme von 1864, gehören in ihrer altholländischen Tonschönheit zum Besten, was in Deutschland gemalt wurde. Er hat ein tiefes Rot und ein violettes Grau von ganz bestrickendem Charme.



Hans v. Marées, Pferdeführer mit Nymphe. München, Staatsgalerie.



Hans v. Marées, Die Äpfel der Hesperiden. Mittelbild. München, Staatsgalerie.



Hans v. Marées, Drei Jünglinge unter Orangebäumen. München, Staatsgalerie.



Hans v. Marées, Die Äpfel der Hesperiden. Rechtes Seitenbild. Schleißheimer Galerie.

Durch manches seiner Bildnisse wird man an das Höchste, was es gibt, an Rembrandt und Velazquez erinnert. In Bildern wie dem heiligen Hubertus, dem heiligen Martin und dem heiligen Georg hat sich mit der malerischen Schönheit noch ein wundervoller Sinn für die Sug-

gestionskraft einfach feierlicher Linien verbunden. Diese Doppelbegabung, die malerische und die architektonische, die ihm verliehen war, scheint dann sein Verhängnis geworden zu sein. Gute Tafelbilder zu malen, schien ihm zu billig. Nach festen Mauern verlangte er. Sein Ziel war, in monumentalen Wanddekorationen große Formengedanken auszusprechen. Anfangs hatte er in meisterhafter Weise die Natur kopiert. Nun wollte er neben die Natur gleichsam eine zweite Schöpfung stellen. Indem er die Vielgestaltigkeit der Erscheinung auf das Typische zurückführte, aus dem Allerlei dessen, was uns im Leben als schön erscheint, den letzten einfachsten Extrakt herausdestillierte, glaubte er zum Urquell aller Schönheit vordringen zu können. Einmal hatte er Gelegenheit, tatsächlich einer Mauer gegenüberzutreten. Während eines Sommeraufenthaltes in Neapel malte er die Fresken, die den Bibliotheksaal der zoologischen Station schmücken. Doch so hoch diese Bilder über allem stehen, was die rein illustrative deutsche Dekorationskunst im 19. Jahrhundert hervorbrachte, sah er selbst darin nur eine schwache, nicht gelungene Leistung. Er wollte noch viel weiter in der Vereinfachung einer auf das rein Gesetzmäßige sich beschränkenden Architektonik gehen. Wo war die Grenze? Puvis de Chavannes in Paris, der ziemlich zur selben Zeit seine Tätigkeit begann und Ähnliches, wenn auch weniger konsequent erstrebte, wurde als Praktiker, im Ringen mit wirklichen Aufgaben vor der Gefahr bewahrt, ins rein mathematische Spintisieren zu verfallen. Dem Deutschen wurde eine weitere Gelegenheit, sich praktisch zu betätigen, nicht mehr geboten. Er arbeitete für imaginäre Paläste. In Holztafeln legte er nieder, was er in Fresken nicht sagen durfte. Als Schmuck von Räumen waren seine Bilder gedacht. Dieser Raum aber fehlte. Wirkten sie oder wirkten sie nicht? Ohne jede Möglichkeit, seine Werke auf ihre raumschmückende Wirkung hin zu prüfen, war er allein mit dem, was er gewollt hatte, und dem, was die Holztafel ihm zeigte. Eine Dissonanz zwischen dem, was man erreicht hat, und dem Ideal, das einem vorschwebte, wird aber immer vorhanden sein. So verlor er überhaupt den klaren Blick. Er änderte und übermalte, häufte Farbenmassen und Firnisschichten übereinander, die nur das zerstörten, was in einem früheren Stadium der Arbeit besser gewesen war. Und das Ergebnis waren jene Bilder, die von seinem Freunde Konrad Fiedler der Schleißheimer Galerie geschenkt wurden — traurige Ruinen, fürchterliche Dokumente jenes Geisteszustandes, in den man kommt, wenn man, in die Arbeit verbissen, vor lauter Suchen das Ziel vergißt.

Trotzdem wäre es falsch, wollte man bei Marées lediglich den hohen Ernst seines Strebens anstaunen. Denn auch das, was er erreichte, ist, so fragmentarisch es blieb, und trotz der Zerstörungsarbeit,

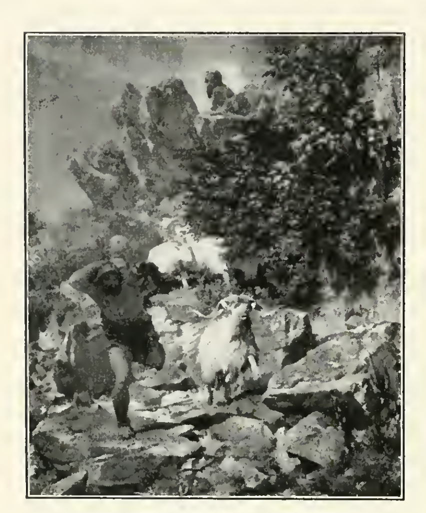
die er selbst daran vornahm, doch von unsagbarer Schönheit. Fast das ganze 19. Jahrhundert hat den Zweck der dekorativen Kunst gänzlich verkannt. Vergrößerte Ölbilder mit der Darstellung historischer oder genrehafter Episoden wurden als Riesenvignetten an die Wände gepappt. Marées als erster suchte das Wandbild wieder zu einem raumschmückenden Element zu machen. Die Bilder sollten nichts anderes, als mit Formen und Farbenharmonien den Raum durchtönen. Statt des gegenständlichen gibt es bei ihm nur formalen Inhalt. Nackte Menschen, von Bäumen beschattet, ruhen auf grünem Rasen. Ein Jüngling spiegelt sich in der Quelle, ein anderer pflückt eine Frucht, ein dritter beugt sich, um die fortrollende aufzuheben. Lediglich aus der Kontrastwirkung von wagerechten und lotrechten Linien, von stehenden, liegenden und sich bückenden Figuren ergibt sich die Schönheit seiner Bilder. Und das Stilgefühl, der Sinn für monumentale Einfachheit, den er in der Komposition dieser Dinge an den Tag legt, ist etwas Einziges in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Es ist ganz wundervoll, wie harmonisch er die Linien der Landschaft zu den Linien der Figuren stimmt; ganz wundervoll, nach wie feinen dekorativen Gesichtspunkten er die Farbe gliedert. Wie in der musikalischen Komposition jeder Ton einem festen Melodiensystem sich einordnet, sind bei Marées alle Einzelheiten Teile einer klar durchdachten linearen Symphonie. Deutschland hätte in ihm einen noch größeren Puvis de Chavannes, den bedeutendsten Monumentalmaler des 19. Jahrhunderts haben können. Und daß sein Schaffen ein bloßes Angebot blieb, ist in der Geschichte der deutschen Kunst, die ja vielfach eine Geschichte der verpaßten Gelegenheiten war, wohl die traurigste Episode.



Böcklin, Villa am Meer. München, Schackgalerie.
Phot. der Phot. Union. München.

Arnold Böcklin steht neben Feuerbach und Marées, deren Schaffen von Stilfragen bestimmt wurde, als Fabulierer. Und da die anfängliche Ablehnung, die auch er erfahren hatte, am Schlusse seines Lebens in maßlose Überschätzung umschlug, lassen sich überhaupt gewisse kritische Bedenken kaum unterdrücken. Der Böcklin-Kultus begann in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, als die großen Schlachten des Impressionismus schon geschlagen waren. Man sehnte sich damals, nachdem ein Jahrzehnt lang nur das Leben, das

wirkliche Leben in den Bildern dargestellt worden war, wieder nach Poeten und Phantasten. Man wollte sich ergehen in versunkenen Schönheitswelten, wollte untertauchen in den Gefühlswogen alter Epochen, verlangte nach Bildern, die wieder Märchenstimmung in unsere entgötterte Welt trugen. In England begann die Schwärmerei für die überhitzte Stimmungslyrik des Dante Gabriel Rossetti, für die



Böcklin, Pan erschreckt einen Hirten.
München, Schackgalerie.
Phot. der Photogr. Union, München.



Böcklin, Der Büßer. München, Schackgalerie.
Phot. der Photogr. Union, München.

bleichsüchtig elegische Art des Burne-Jones und die philosophischen Scharaden des George Frederick Watts. Sogar in Frankreich, dem sonst so klar denkenden Frankreich, wendete das Interesse ästhetisierender Kreise sich der altmeisterlich preziösen Kunst Gustave Moreaus zu. Und die Parallelbewegung, die in Deutschland gemacht wurde, bestand darin, daß man Arnold Böcklin zum König einer neuen Kunstära ausrief. Darin lag ein Irrtum. Führer in ein Neuland der Kunst konnte Böcklin unmöglich werden. Denn erstens stand er, so wundervoll seine Bilder in ihren starken ungebrochenen Farben oft waren, doch nicht auf der Höhe des modernen Kolorismus. Er hatte, nachdem er anfangs konform mit den koloristischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts gegangen war, später eine Schwenkung zum italienischen Quattrocento gemacht. Zwischen dieser Epoche und uns aber

liegen Velazquez und der Delftsche van der Meer, die Maler des Rokoko und die Impressionisten. Sie öffneten unser Auge für Nuancen, die der Blick der farbenfrohen Künstler der Botticelli-Zeit noch nicht bemerkte. Einem Koloristen wie Böcklin folgen, dessen Werke eine gewiß bestrickende, doch mehr primitive als moderne Schönheit hatten, würde also ein Preisgeben dessen bedeutet haben, was das Resultat einer jahrhundertlangen Entwicklung gewesen war. Zweitens: Auch der Inhalt von Böcklins Kunst war nicht aus dem Boden unserer Zeit erwachsen. Wir sind voll des Staunens, daß im Jahrhundert der Dampfschiffe und der Eisenbahnen, der Telegraphen und Automobile noch ein Künstler lebte, dem die Natur ein Wohnplatz für hellenische Götter war. Im allgemeinen ist die Weltanschauung, aus der heraus einst



Böcklin, Der Ritt des Todes. München, Schackgalerie.
Phot. der Photogr. Union, München.

die Gestalten des griechischen Mythus geboren wurden, längst zu Grabe getragen. Und da eine lebenskräftige Kunst nur der Niederschlag der Atmosphäre ihres Zeitalters sein kann, war es also falsch, wenn unter dem überwältigenden Einflusse des Baseler Meisters nun eine ganze Reihe jüngerer Künstler auf die Hervorbringung einer phantastischen Kunst sich warfen. Diese Bedenken, die man mit Recht gegen Böcklin als Schulhaupt haben mußte, bewirkten, daß man das Urteil über seine Kunst überhaupt einer durchgreifenden Revision unterwarf. Es mußte festgestellt werden, daß bei der Publikumsschätzung, deren er in seinen letzten Jahren sich erfreute, weniger das rein Künstlerische als das Stoffliche seiner Werke mitsprach. Es war zu betonen, daß er neben guten Werken auch vieles Schlechte geschaffen hatte, und daß er sogar in seinen besten Erzeugnissen von einem gewissen illustrativen Beigeschmack nicht frei ist, der ein wenig vulgär wirkt, wenn man an die vornehme Zurückhaltung denkt, die Feuerbach und Marées

gegenüber solchen erzählenden Dingen hatten. Aber alle diese Erwägungen können nichts an der Tatsache ändern, daß der Name Arnold Böcklin doch ungeheuer viel bedeutet. Es wäre Snobismus, wollte man, in Reaktion gegen den Publikumsgeschmack, sich plötzlich der Fülle von Schönheit verschließen, die das Oeuvre dieses Mannes umfaßt.

Böcklins Tätigkeit weist, wie die Feuerbachs, in den Beginn der 50er Jahre zurück. 1827 schrieb man, da ward in Basel, der bedächtig nüchternen Stadt, einem wohlhabenden Seidenhändler ein Sohn geboren. Er besucht die Lateinschule von St. Alban und erhält in der Zeichenanstalt von einem Herrn Keltenborn Unterricht. Manchmal, wenn Fremde nach Basel kommen und die Bibliothekräume aufschließen lassen, wo damals Holbeins und Grünewalds Werke hingen, drängt er sich mit ihnen hinein. Und er ist viel im Freien, in der wilden Gebirgsnatur, die die Stadt umsäumt. Dort malte er, 16 Jahre alt, sein erstes Bild: eine Felsenschlucht mit schäumendem Wasserfall und finsteren Tannen. Doch daß er Maler werde, gibt der verständige Vater nicht zu. Hinter dem Ladentisch steht er und ordnet seidene Bänder. Erst Wilhelm Wackernagel, auf der Lateinschule sein Lehrer, setzt durch, daß Böcklin versuchsweise zu dem geschickt wird, der damals die schweizerische Kunst bedeutete, zu Calame nach Genf.



Böcklin, Die Drachenschlucht. München, Schackgalerie.
Phot. der Photogr. Union, München.

Und eine Zeit unruhigen Wanderns beginnt. Calame bietet ihm so wenig wie Schirmer in Düsseldorf. Er sitzt im Aktsaal der Antwerpener Akademie, betrachtet in Brüssel die alten Niederländer, kommt nach Paris gerade in der Zeit, als die Revolution ihren Krater öffnete. Arbeiter wurden vor seinem Fenster erschossen. Er selbst stand eines Tages, ohne zu wissen warum, mit dem Säbel in der Hand in dem Prunksaale des Königsschlosses. Und zur selben Zeit, als er hier eine Speisekarte Louis Philippes erbeutete, hatte er selbst nichts mehr zu essen. Das väterliche Geschäft hatte infolge der politischen

Wirren falliert. Noch eine Zeitlang fristet er in Paris mit Illustrationen für anatomische Lehrbücher sich hin. Dann kehrt er — Herbst 1849 — nach Basel zurück, dient und zieht als Zweiundzwanzigjähriger in das Land ein, das sein geistiges Vaterland werden sollte: in Italien.

Er selbst sprach später gern von jenem Märztag 1850, als er, ein paar Gulden in der Tasche, im Postwagen zur Porta dei Cavalieri in Rom hereinfuhr und die Kolonnaden des Petersplatzes im Mondschein leuchten sah. Und man glaubte nun, von all dem Großen erzählen zu



Böcklin, Frühlingslied. München, Schackgalerie.
Phot. der Photogr. Union, München.



Böcklin, Die Klage des Hirten. München, Schackgalerie.
Phot. der Photogr. Union, München.

können, das er in sich aufnahm: von Hainen, Grotten und verfallenen Wasserwerken, von Götterbildern und der ernst erhabenen Natur der Campagna. Doch diese Eindrücke blieben vorläufig aufgespeichert im Magazin seines Gedächtnisses. Gemalt hat er nur billige Veduten für die Kunsthändler am Corso: Bildchen, die mehr mit Schirmer als mit dem späteren Böcklin gemein haben. Ein einziges ist ein Dokument: dasjenige, das ihn darstellt mit seiner jungen Frau durch den Park einer Villa wandelnd. An einem regnerischen Februartage 1857 hat er, eines seiner Kinder im Arm, auf dem Bock neben dem Kutscher sitzend, die ewige Stadt verlassen.

In München, wohin er ging, stellte er 1857 seinen „Pan im Schilf" im Kunstverein aus. Sein Name war unbekannt und die Erkundi-

gungen der Berichterstatter ergaben, daß der Maler, gänzlich mittellos angekommen, mit zweien seiner Kinder am Typhus daniederliege. Das erregte Mitleid. Die Pinakothek kaufte den Pan und ein Zufall half weiter. Karl Alexander von Weimar wollte ein neuer Karl August sein. Und da auf literarischem Gebiete nach Goethe und Schiller nichts zu machen war, wurde Liszt berufen und eine Kunstschule gegründet. Böcklin Professor! Er hatte einen Brotkorb. Nicht mehr gezwungen, von der Hand in den Mund zu leben, konnte er darangehen, einige seiner römischen Eindrücke festzuhalten. Es entstand 1860 „Pan einen Hirten erschreckend", jenes Bild, das auf Paul Heyses Befürwortung der Graf Schack erwarb. Doch als die römischen Erinnerungen matt wurden, war es auch mit Weimar zu Ende. Er mußte nach Rom zurück. Weitere Bestellungen des Grafen Schack sicherten die nächste Zukunft.



Böcklin, Meeresidylle. München, Schackgalerie.
Phot. der Photogr. Union, München.

Diese zweite römische Zeit (1862 bis 1866), über die Schicks Tagebuch und Kopfs Erinnerungen gut unterrichten, scheint dann die entscheidende in Böcklins Leben gewesen zu sein. Schick erzählt schön von den Wanderungen, die sie in die Umgebung machten: in die Sabinerberge, die Campagna und in die wilde Gebirgsnatur Tivolis. Und nicht nur die Majestät der römischen Landschaft enthüllte sich ihm. Auch die sinnlich heiße Pracht des Südens lernte er kennen: den Golf von Neapel mit seinen Farbenwundern, Capri, Salerno und Pästum, das Stück Antike, das in Pompeji noch lebt. Gleichwohl erscheint er in den meisten Bildern, die er für Schack gemalt hat, noch ganz als Romantiker. Der Gang nach Emmaus, der Anachoret, das Frühlingslied, der Ritt des Todes, die Drachenschlucht und der von Furien verfolgte Mörder lassen Eindrücke ausklingen, wie er sie durch Schirmer, Steinle, Schwind, den in Rom lebenden Franz Dreber und zum Teil auch durch Chassériau in Paris erhalten hatte. Erst allmäh-



Böcklin, Im Spiel der Wellen. München, Neue Pinakothek.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Böcklin, Italienische Villa im Frühling. München, Schackgalerie.
Phot. der Photogr. Union, München.

lich räumt das romantische Element dem antiken den Platz. Das Bild mit der Klage des Hirten berichtet darüber, daß er Catull gelesen und Pompeji gesehen hat. Und namentlich die Fabelwesen der griechischen Legende, Tritonen und Nereiden, Hippokampen und Najaden, halten in seine Kunst ihren jubelnden Einzug. Er malt die Anadyomene



Böcklin, Gefilde der Seligen. Berlin.

und die fischenden Pane, malt die Seeschlange und das Bild mit den Kentauren, die wie wilde Elementargeister auf einsamem Felsplateau sich bekämpfen.

Dann ein Szenenwechsel. Linder Maienwind weht und die Vöglein singen. Pan bläst die Syrinx, und Dryaden kommen aus ihren Hainen hervor. Erlen, lichtgrüne Birken und junge Silberpappeln zittern im Äther. Springbrunnen plätschern, von schlankem Lorbeer umrauscht. Blumenumkränzte Mädchen tanzen, Bächlein rieseln und

Schwäne schaukeln sich in azurblauen Fluten. Krokus, Narzissen und Anemonen, Flieder, Hyazinthen und Maiglöckchen blühen. Veilchen, Schlüsselblumen und Primeln sind wie glitzernde Ornamente in den Teppich der Wiese gewebt. Rosarote Oleanderhecken umhegen träumerisch weiße Villen. Böcklin war 1874 nach Florenz gegangen, und die keusche Lieblichkeit, die Frühlingstraumseligkeit des Arnotales ist über seine Bilder gebreitet: die Flora, die blumenstreuend



Böcklin, Flora. Berlin, A. vom Rath.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Böcklin, Quellnymphe.
Phot. der Photogr. Union, München.

über die Wiese wallt, die Quellnymphe, die drei Lebensalter, Frühlings Einkehr und die Gefilde der Seligen. Doch Florenz ist nicht nur die Stadt des Lenzesodems, des Sprießens und Knospens. Aus der Erde hervor klingt noch der Seufzer der Antike, der klagende Laut der etrurischen Vorzeit. Neben den Frühlingsbildern stehen also die Elegien. Einsame Steinwüsten dehnen sich aus. Efeuumsponnene Buchen, verwitterte Eichen und schwarze Zypressen beschatten düstere Gräber. Leis weht der Herbstwind durch welkende Blätter. Ranken wilden Weines schlingen sich tiefrot um verfallenes Gemäuer, und Krieger sinken in scheuer Ehrfurcht vor alten Götter-


Böcklin, Der Abenteurer. Bremen, Kunsthalle.
Phot. der Photogr. Union, München.

bildern ins Knie. Oder Schädel und Menschengebeine decken den lehmigen Boden, über den der Abenteurer auf schnaubendem Rappen daherkommt. Fahlblau liegt der Himmel über zerbröckelnden Felsen. Kein Vogelruf, keine Stimme erschallt. Flüsternd klagen die Wogen. Aus dunkelblauer Flut ragt, von Zypressen umsäumt, ein einsames Eiland auf. Grabkammern sind in den Fels gehauen und mit gespenstischem Ruderschlag naht ein Nachen der Pforte des Todes. Daß Böcklin zugleich mit dieser Toteninsel das „Spiel der Wellen“ schuf, jenes kannibalische Bild, in dem er so göttlich lacht, ist für die Weite seines Genius bezeichnend.

Ein kurzer Aufenthalt in der Heimat unterbrach dann seine florentinische Tätigkeit. In Hottingen bei Zürich, wo der brummig feuchtfröhliche Gottfried Keller lebte, siedelte er 1885 sich an. Aus seinem


Böcklin, Die Toteninsel. Leipzig, Städt. Museum.
Phot. der Photogr. Union, München.

Atelierfenster blickte er auf düstere Tannenwälder hinüber. So trat noch einmal die Waldphantastik in seinem Oeuvre hervor. Das „Schweigen im Walde“, jenes zottige Einhorn, das aus dem Dickicht hervortritt und schnüffelnd in die Welt des Sonnenscheins glotzt, ist das Hauptwerk seiner Züricher Jahre. Freilich, auch das Alter, das häßliche Alter naht. Er malt das Bild „Vita somnium breve“ mit dem müden Greis, der von Bergeshöhe in das Tal der Vergangenheit blickt; malt die „Heimkehr“, jenen Menschen, der als forscher Landsknecht


Böcklin, Das Schweigen im Walde.
Berlin.
Phot. der Photogr. Union, München.


Böcklin, Heimkehr. Zürich.
Phot. der Photogr. Union, München.

die Heimat verlassen hatte und mit ergrautem Haar, mit begrabenen Hoffnungen zurückkommt; malt die „Laube", jenen stillen Garten mit den Hyazinthen und Tulpen, wo Hand in Hand eng aneinandergeschmiegt ein altes sinnendes Paar sitzt.


Böcklin, Selbstbildnis mit dem Tod.
Berlin.
Phot. der Photogr. Union, München.


Böcklin, In der Gartenlaube. Zürich,
Künstlergesellschaft.
Phot. der Photogr. Union, München.

Ein schwerer Schlaganfall 1890 warf ihn nieder. Um Heilung zu finden, suchte er die Seebäder von San Terenzo am Golf von Spezia auf. Und nun gab ihn Italien nicht wieder frei. Bei San Domenico

am Abhang Fiesoles, wo einst der selige Fra Giovanni gebetet hatte, schuf er sich 1895 jenes Künstlerheim, das in der Stadt Savonarolas wie ein granitnes Bollwerk der Antike wirkte. Hinter Pinien, Pappeln und Zypressen lugte die weiße Villa hervor. Rosenranken überspannen die Rampe. An antiken Büsten und grauen Reliefs schritt man vorbei. Hier lebte er als homerischer Patriarch. Der einst Verlästerte war der Genius der Kunst geworden. Auch einige Bilder entstanden noch: die Venus Genetrix, der Krieg und die Nacht. Doch man stand davor mit tiefer Wehmut. Mit noch weit tieferer Wehmut betrachtete man die Werke, die nach dem Tode des Meisters im Kunsthandel auftauchten. Die Böcklin-Begeisterung wurde durch dieses minderwertige Zeug, das spekulativer Sinn ans Licht gezerrt hatte, auf eine harte Probe gestellt, und es war ganz logisch, daß nach den Dithyramben, die ihm gewidmet worden waren, die zersetzende Kritik Meier-Graefes einsetzte. Doch heute sind wir auch über dieses Extrem hinaus. Wir wissen, daß Böcklin als Künstler nicht von Schwächen frei war. Die Phantasie des Meisters verleitet uns nicht mehr, ihm kunstgeschichtlich einen höhern Platz anzuweisen als denen, die in rein malerischem Sinn Besseres leisteten. Aber die formenbildende Kraft, mit der er seine Gedanken hinstellte, ist trotzdem etwas Imposantes in der Kunst unserer Tage. Bei den meisten anderen, die im 19. Jahrhundert noch Hellenen zu sein versuchten, hat man das Gefühl, daß sie die Elemente ihrer Werke aus schon geschaffener Kunst bezogen. Die Geschöpfe Böcklins dagegen haben jene volle sichere Gegenwart, die Goethe als Kennzeichen aller echten Kunstwerke rühmt. Er hat Pane und Faunisken, Kentauren und Meerweiber mit einer naturalistischen Wucht gemalt, als ob er die Möglichkeit gehabt hätte, sie zur Porträtsitzung kommen zu lassen, hat als Schöpfer neben die wirkliche Welt eine zweite gestellt, wo andere Wesen leben und andere Sterne leuchten und die, nicht weniger wahr, ebenso organisch gefügt wie die Erdenwelt ist.

* * *

Nachdem wir diese Künstler vorangestellt haben, die sehr einsame Wege gingen, kommen wir zu denjenigen, die das lieferten, was die Mode um 1850 wünschte. Deutschland trat damals aus dem Stillleben der Biedermeierzeit heraus. Ein mehr großstädtischer Zug begann durch das Leben zu gehen. Vergleicht man die Bildnisse von Krüger und Waldmüller mit denen, wie sie nun von *Gustav Richter* in Berlin oder *Heinrich Angeli* in Wien gemalt wurden, so fühlt man, daß eine neue Generation auf den Schauplatz trat. Auf das Häusliche ist das Repräsentierende gefolgt. Tierfelle und Plüschportieren er-

innern daran, daß die Bilder für den Salon bestimmt waren, wo Cuivre blitzte und Prachtwerke auslagen. Diesem Zuge der Zeit mußte auch sonst die Kunst sich anschließen. Die kleinlich pedantische Malerei der Biedermeierkünstler konnte nicht mehr genügen. An die Stelle des Traulichen mußte das Brillante treten. Die Bilder mußten — gleich den aufgedonnerten Palästen, die damals die bescheidenen Häuser der Biedermeierzeit ablösten — durch eine effektvolle Fassade blenden. Auch die Rücksicht auf die immer häufiger werdenden Ausstellungen sprach mit. Während die Biedermeiermaler noch mehr für das Wohnzimmer gearbeitet hatten, galt es nun Bilder hinzustellen, die geeignet waren, in den Ausstellungen die Blicke der Menge auf sich zu ziehen und möglicherweise in den Besitz von Museen überzugehen. Durch diese Gesichtspunkte wurden sowohl die Themen, wie das Format und die farbige Einkleidung bestimmt. Es handelte sich darum, Themen zu wählen, die durch ihren stofflichen Inhalt auf die Nerven und Sinne auch eiliger und blasierter Ausstellungsbesucher wirkten. An die Stelle des kleinen Formates mußte, damit die Bilder beachtet wurden, das große treten. Und namentlich die Farben, die vorher so anspruchslos gewesen waren, mußten effektvoll, üppig und rauschend werden.



Piloty, Seni an der Leiche Wallensteins. München.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Dieser Umwandlungsprozeß hat sich damals mit unheimlicher Schnelligkeit vollzogen. Besonders *Karl Piloty* in München trug als Künstler wie als Lehrer wesentlich dazu bei, daß der ganze Charakter der deutschen Kunst fast über Nacht ein anderer wurde. Er war 1852 in Paris und Antwerpen bei Delaroche und Gallait gewesen. Und als er 1855 seinen „Seni an der Leiche Wallensteins" ausstellte, sah man darin alles erreicht, was 13 Jahre vorher an den Bildern Gallaits und Bièfves bewundert worden war. Wie das Morgengrauen in das unheimliche Zimmer mit dem Ermordeten hereinfiel, wie die Kleider und seidenen Vorhänge durcheinanderschimmerten, war das Entzücken der Künstler, während der Laie mit dem gedankenvollen Seni über Heldengröße und Weltgeschick philosophierte. Piloty galt mit einem Schlage als erster deutscher „Maler". Er war die Zukunft. Er wurde



Hans Makart, Abundantia. I. München.
Verlag V. Angerer, Wien.

der Führer, zu dem das junge München emporschaute. Und aus seiner Schule ging dann der hervor, der den Höhepunkt dieser vom französisch-belgischen Kolorismus befruchteten Richtung darstellt. Im selben Jahre, als Cornelius starb, machte die „Pest in Florenz" ihre Runde durch die Welt. Cornelius hatte das Wort gesprochen, der Pinsel sei der Verderb der Malerei geworden, und König Ludwig hatte ihn mit dem Wort entlassen: „Der Maler muß malen können." Hier flutete die Farbe mit dem Recht des Absolutismus gleich einem brausenden Orchester daher!

Hans Makart! Man ist ja heute gewohnt, über ihn die Achseln zu zucken. Man hat betont, wie klein er neben den großen Alten oder neben Delacroix erscheint, hat hingewiesen auf seine zeichnerischen Schwächen und auf die oberflächliche Fassadenwirkung seiner Kunst. Mit Recht. Neben den Alten oder Delacroix war Makart nur Malermeister. Und nicht einmal ein solider. Denn er kümmerte sich nicht um rationelles Malverfahren, um die Dauerhaftigkeit seiner Werke. Sein Ziel war erreicht, wenn nur für den Augenblick alles glänzte und



Hans Makart, Abundantia. II. München.
Verlag V. Angerer, Wien.



Hans Makart, Einzug Karls V. in Antwerpen. Hamburg, Kunsthalle.
Verlag V. Angerer, Wien.

leuchtete, gleißte und glitzerte. So ist das meiste, was er geschaffen hat, jetzt Ruine. Sein tieffarbiges Purpurrot, sein leuchtendes Braun und braunsaftiges Grün — sie sind tot und schwarz. Wie ein Meteor war er aufgegangen, und ganz ebenso schnell sank er in das Dunkel zurück.

Trotzdem kann man nicht leugnen, daß Makart der Klassiker einer ganzen Epoche war. Wien, das vormärzliche Wien schickte sich damals an, aus Altwien Neuwien zu werden. Auf das biedermeierisch Gemütliche sollte das großstädtisch Prunkvolle folgen. Die Ringstraße



Hans Makart, Die Pest in Florenz. I. Villa Landauer bei Florenz.
Verlag V. Angerer, Wien.



Hans Makart, Die Pest in Florenz. II. Villa Landauer bei Florenz.
Verlag V. Angerer, Wien.

mit allen ihren Bauten war entstanden. Man brauchte leichtschaffende Dekorateure, die das Innere dieser neuen Bauten farbig umkleideten. Dazu eigneten sich *Karl Rahl* und *Hans Canon,* die mit geschickter Hand die alten Venezianer und Flämen verarbeiteten. Doch Hans Makart namentlich gehörte zu den seltenen Männern, die zu ihrer richtigen Stunde kommen. Er brachte den Wienern, was sie zu haben wünschten. Und abgesehen von dem Stück Wienertum, das in seiner Kunst sicher steckte, wurde für seinen schnellen Sieg auch der Umstand wichtig, daß er ebenfalls bei einer schon geschaffenen ästhetisch sanktionierten Schönheit anknüpfte. Veronese und Rubens, die Fest-



Hans Makart, Die Pest in Florenz. III. Villa Landauer bei Florenz.
Verlag V. Angerer, Wien.



Gabriel Max, Christliche Märtyrerin.
Phot. der Photogr. Union, München.

maler der Renaissance, waren die Herolde, die seinem Schaffen vorausschritten, die Klassiker, die seinen Ruhm begründeten, lange bevor er seine eigenen Bilder malte. So konnte seine Tätigkeit sich zu einem der seltsamsten Kapitel in der Kulturgeschichte Wiens gestalten. Nie hat man es im 19. Jahrhundert erlebt, daß ein Künstler seine Zeit derart beherrschte, einer ganzen Epoche dermaßen den Stempel seines eigenen Wesens aufdrückte. Man baute im Makart-Stil, gab Gesellschaften im Makart-Stil, richtete sich im Makart-Stil ein und spielte im Makart-Stil Theater. Ja, jene Szene, die bei dem großen Festzug sich abspielte, der 1879 über die Ringstraße wogte, war etwas Einziges in der Kunstgeschichte unserer Tage. Als Makart damals auf goldstrotzendem Schimmel in schwarzem Sammetkostüm, das weißbefiederte Barett auf dem Haupt, an der Spitze der Künstlerschaft sich der kaiserlichen Loge nahte und vom Jubel des ganzen Volkes umbraust war, dachte man an die Tage zurück, als Rubens, der Maler der Könige und der König der Maler, mit goldener Kette angetan durch die Straßen Antwerpens ritt. Es war ein Stück Renaissance, die größte Huldigung, die das bürgerliche Jahrhundert einem Künstler darbrachte.

Von diesem ungeheuren Einfluß, den er als Mann der Gesellschaft ausübte, hat man demnach bei einer Würdigung Makarts in erster Linie zu sprechen. Doch auch das, was er als Maler leistete, ist immerhin wichtig. Man muß sich nur erinnern, daß die deutsche Malerei von damals, trotz aller koloristischen Bestrebungen, eine ausgesprochen philologische Grundnote hatte. Die meisten Künstler fühlten sich als



Gabriel Max, Der Anatom.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Illustratoren, die sich mit der malerischen Einkleidung literarisch ablesbarer Vorgänge beschäftigten. Im Gegensatz zu diesen Halbmalern war Makart wirklich ein Farbenmensch. Aus der Farbe heraus formte sich der Inhalt seiner Werke. Mochte er die Pest in Florenz, die Hochzeit der Caterina Cornaro, den Einzug Karls V. in Antwerpen, die Abundantia, die Barke der Kleopatra oder die fünf Sinne, die Amazonenjagd oder die Jagd der Diana malen — es sind Phantasien über bunte Gewänder und nacktes Fleisch. Draperien, Geschmeide und üppige Frauenkörper, Blumen, Früchte, Fische und bunten Marmor — alles was saftig und sinnlich ist — häufte er zu prunkvollen Stilleben auf. Etwas von der Feststimmung des alten Venedig ist über seine Werke gebreitet. Diese wundervolle malerische Sinnlichkeit, die sonst



Gabriel Max, Frühlingstag.

so wenige Deutsche hatten, sichert ihm in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts immerhin seinen Platz. Gerade nach der Farbenaskese der Cornelius-Zeit war es eine historische Notwendigkeit, daß ein Mann auf den Schauplatz trat, der die Offenbarung der Farbe wieder mit so elementarer Macht verkündete.

Außer Makart ist von den Schülern Pilotys noch *Gabriel Max* zu nennen. Denn er hat ebenfalls seine eigene, wenn auch nicht vornehme Note. Leichenhausstimmung, Irrenhausstimmung und Gespenstergrausen, auch ein wenig Lustmordstimmung wurde durch ihn in die Kunst gebracht. Gleich sein erstes Bild, die Märtyrerin am Kreuz von 1867 schlug diesen Ton an. Die Empfindung, die man vor dem Werke hatte, war eine ähnliche, wie wenn man in der Morgue die Leiche eines schönen Mädchens betrachtet. Und Max hat diesen süßschmerzlichen, halb quälenden, halb berückenden Ton dann in allen nur denkbaren Nuancen variiert. Nie handelt es sich, wie bei seinem

Lehrer Piloty, um pathetische Helden, sondern immer nur um zarte hilflose Weiber. Selten malt er Blut. Er malt nur Verwesung. Nie gibt es Gesten bei ihm. Es gibt nur erloschene Augen und zuckende Lippen, um die das Lächeln des Wahnsinns spielt. Dem entspricht die Farbe: stets ein Karnat von pikanter Leichenblässe, weiße Draperien und schwarze Schleier. Goethes Gretchen ist etwa dargestellt, wie sie mit irrem Lächeln in Fausts Locken wühlt oder mit „leichten Geistertritten“ als Gespenst in der Walpurgisnacht daherschreitet. Oder die Pfarrerstochter von Taubenhain durchsticht an einsamem Teichufer ihrem Kind mit der Nadel das Herz. Der Anatom sitzt am Seziertisch



Wilh. v. Kaulbach, Die Hunnenschlacht. Berlin, Neues Museum.

vor der Leiche der jungen Selbstmörderin. Oder dem Mädchen am Flügel streckt sich aus der Dämmerung eine Geisterhand entgegen. Meist mangelt die Vornehmheit in der Auswahl der Effekte. Der Mystizismus vereint sich mit der Tendenz, die Bilder teuer zu verkaufen. Doch immerhin ist Max, bevor er seine mit Maschinenkraft betriebene Produktion in den Dienst des Kunsthandels stellte, ein feiner Meister gewesen. Manche seiner Jugendbilder, in denen er mit den Schauern des Gespensterhaften noch nicht arbeitete, sondern einfache Szenen aus dem Leben darstellte, können in ihrem aparten Kolorismus, in dem etwas von dem zitternden Geigenspiel der Böhmen zu leben schien, in jedem Museum mit Ehren hängen.

Dagegen stehen wir den anderen von damals, die sich auf die Anfertigung der herkömmlichen Geschichtsbilder warfen, heute sehr

gleichgültig gegenüber. Daß solche Bilder gemalt wurden, hatte ja gewiß gute Gründe. Gerade damals hatten Johannes Müller und Rotteck ihre populären Geschichtswerke geschrieben. Schlosser veröffentlichte seine Geschichte der alten Welt, Ranke führte die römischen Päpste, die Zeit Richelieus und Cromwells in epochemachenden Werken vor. Die Ästhetiker riefen den Malern zu, daß sie aus den Ergebnissen dieser Forschungen großen Nutzen zu ziehen vermöchten. „Wir stehen", schreibt Hotho, „mit unserer Kenntnis, Bildung und Einsicht auf einem Gipfel, von dem wir die ganze Vergangenheit überschauen. Der Orient, Griechenland und Rom, das Mittelalter, die Reformation mit ihren Taten breiten sich wie ein universelles Panorama vor uns aus. Uns in diese Vergangenheit vertiefen, das Entschwundene durch die Kunst erneuern, ist die Aufgabe unserer Zeit, der sich die besten Kräfte zu widmen haben." Auch dem Patriotismus vermöge die Malerei zu dienen, indem sie die Haupt- und Staatsaktionen der Vergangenheit dem Gedächtnis der Lebenden einpräge.



Karl Friedrich Lessing, Huß vor dem Konzil. Frankfurt a. M.

Die Zahl der Geschichtsbilder, die in jenen Jahren gemalt wurden, ist also ganz ungeheuer. Schon *Wilhelm v. Kaulbach* und *Karl Friedrich Lessing* hatten diesen Weg betreten, der eine, als er seine weltgeschichtlichen Epochebilder im Treppenhaus des Berliner Museums, der andere, als er seine Bilder aus der Reformationsgeschichte malte. Und die Jüngeren brachten dann noch wirksamere Rezepte zur Anfertigung ähnlicher Maschinen aus Antwerpen und Paris nach Hause. Sie hatten dort gelernt, üppige rauschende Farben zu mischen. Namentlich der Hanauer *F. K. Hausmann* hat in seinem Galilei vor dem Konzil ein Werk geschaffen, das wegen seines Farbenpathos auf der Berliner Jahrhundertausstellung sehr bemerkt wurde. Auch *Otto Knille*,



Karl Friedrich Lessing, Gewitterlandschaft. Frankfurt a. M.

Julius Schrader und *Karl Becker* in Berlin, *Christian Ruben, Karl Blaas* und *Eduard v. Engerth* in Wien, *Wilhelm Lindenschmit, Alexander Liezen-Mayer* und viele andere in München verstanden als geschickte Praktiker ihre Kunstgriffe. Sie vermochten in einer Epoche zu imponieren, als technische Virtuosität noch etwas Außergewöhnliches war. Trotzdem bleibt die Tatsache bestehen, daß das künstlerische Ergebnis der Historienmalerei ein äußerst dürftiges war. Alles, was die Biedermeierei hervorbrachte, ist uns heute, weil es ehrlich ist, lieber als diese aufgedonnerte Nichtigkeit. Wir ärgern uns schon über die oberflächliche Auffassung der Historie. Denn in diesen pompösen Gewändern stecken keine Menschen. Dumme Statisten müssen die Heldenrollen der Weltgeschichte spielen. Regie ist alles: die Sessel und Teppiche ebenso wie die schönen Posen und gestikulierenden Arme. Andererseits vermag uns aber auch der Kolorismus der Werke nichts mehr zu sagen. Denn im Grunde war der Ausgangspunkt für alle diese Meister trotz des gleißenden Kostüms, in das sie sich kleiden, doch nicht das Malerische des Motivs, sondern die geschichtliche Anekdote. Aus diesem Grunde wirken ihre Bilder weniger farbig als gefärbt. Die scheinbar glänzende koloristische Wirkung der gar nicht malerisch konzipierten Werke ist in recht billiger, recht konventioneller Weise dadurch hergestellt, daß alle Farben ins Branstige übergeleitet und mit brauner Sauce begossen wurden. Man ist schon froh, wenn man zuweilen in den Galerien auf Bildnisse dieser Historienmaler stößt, in denen sie ein wenig natürlicher und frischer wirken.

Weiter wurde verhängnisvoll, daß unter der Vorherrschaft dieser Geschichtsmalerei das Publikum überhaupt daran gewöhnt wurde, Bilder lediglich als Lesefutter zu betrachten. Nur wenn der dargestellte Inhalt die Neugierde reizte, blieben die Leute stehen. So sahen auch die Genremaler, die vorher schlichte Ausschnitte aus der Wirklichkeit gemalt hatten, nun sich gezwungen, literarisch pointierte Novellen, Melodramen und Humoresken vorzutragen, um noch Interesse für ihre Bilder zu erwecken. Und selbstverständlich ging es auch hierbei nicht ohne sehr viel Regie ab. Denn die Dinge, die erzählt werden sollten, konnte man in so pointierter Fassung in der Natur nicht sehen. Also studierte man Modellen die Bewegungen und Gefühlsäußerungen ein, die der vorgeschriebene Text verlangte. Die Studien stellte man dann nach dem von den Historienmalern festgestellten Schema zu lebenden Bildern zusammen, die in ihrem akademischen Aufbau den Eindruck erwecken, als ob das menschliche Leben innerhalb zweier schrägstehender Latten sich abspiele. Und auch hinsichtlich der Farbe sah man sich zu dem nämlichen Kompromiß wie die Historienmaler gezwungen. Da die Szenen nicht als Ganzes gesehen, sondern

aus Einzelstudien zusammengesetzt waren, konnte man die koloristische Einheitlichkeit nur dadurch erzielen, daß man alle Einzelheiten einem saucigen Gesamtton unterordnete. Mehr redigiert als gemalt — das ist der Eindruck der meisten Werke, ganz abgesehen von dem modellmäßig Gestellten, das fast immer bemerkt wird.



Vautier, Im Trauerhaus. Düsseldorf.



Vautier, Das Jubiläum des Schultheiß.
Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Benjamin Vautier reicht in die Biedermeierzeit zurück. Er hat also in seinen Genrebildern noch etwas Schlichtes und Herzliches, das trotz der mangelhaften Malerei sympathisch wirkt. All diese braunäugigen schwäbischen Bauerntöchter, diese schmucken Burschen, würdigen Schulmeister und stolzen Hofbauern haben gewiß mit den herkömmlichen Typen der Dorfkomödie mehr als mit dem Leben zu tun. Aber sie sind Kinder einer freundlich lieben, idyllisch gemütlichen Welt. Und dazu kommt dann noch die stimmungsvolle Milieuschilde-



Ludwig Knaus, Ein gelehriger Schüler. (Salomonische Weisheit.) Berlin. Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

rung, die wesentlich dazu beiträgt, den Eindruck der Echtheit zu steigern. All diese altväterischen Stuben mit den stämmigen Möbeln und grünen Fayenceöfen erfreuen durch ihre anheimelnde Traulichkeit. Sauber ist der Boden gescheuert. Die Schwarzwälderuhr tickt. Kleine Photographien blikken von der Wand patriarchalisch bieder herab. In großen Wandschränken sind die Schätze des Hauses aufbewahrt: die Gebetbücher, Filigranschmucksachen, Kaffeetassen und Gläser. Über der Bettstatt hängen Heiligenbilder. Durch das Fenster blickt man auf den Garten, auf buntblühende Bohnen, Obstbäume und rebenumsponnene Hütten hinaus. Behaglichkeit, Friede, Sonntagvormittagstimmung ist über alles gebreitet.

Ludwig Knaus hat sich mehr als Vautier um koloristische Haltung bemüht. Schon in seiner Jugend hatte er die alten Holländer, Ostade und Brouwer mit großem Eifer studiert. Sowohl der Bauerntanz von 1850 wie die Falschspieler von 1851 unterschieden sich durch einen gewissen altmeisterlichen Kolorismus von den glatten Erzeugnissen der Düsseldorfer Schule. Dann weilte er acht Jahre in Paris und wurde mit den Finessen der französischen Technik vertraut. Namentlich seine goldene Hochzeit von 1858 wurde deshalb mit Recht bewundert. Aber andererseits tritt gerade bei Knaus hervor, daß die Genre-



Ludwig Knaus, Leichenbegängnis in Hessen. Dresden, Privatbesitz. Verlag der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

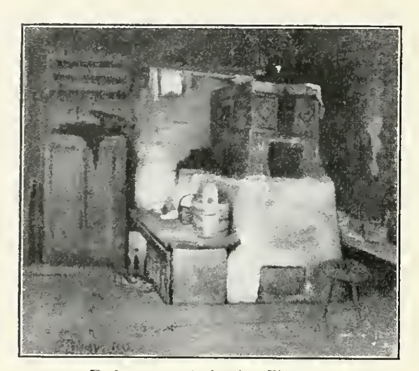
malerei nun doch einen recht starken Stich ins pointiert Feuilletonistische erhielt. Sowohl seine Trauerspiele und Possen aus dem Bauernleben, wie seine Kinderbilder und Großstadtchargen scheinen für Leute bestimmt zu sein, die Anekdoten nur verstehen, wenn die Pointe faustdick unterstrichen ist. Bildnisse von ihm — nicht gerade die von Mommsen und Helmholtz, die auch schon diese, ein wenig aufdringliche Beredsamkeit haben, aber manche ältere, wie das des Galeriedirektors Waagen, das die Jahrhundertausstellung bekannt machte — sagen dem Geschmack von heute am meisten zu.

Defregger war Bauer. Er stand nicht außerhalb des Volkes, das er malte, sondern er gehörte dazu. Der alte Hof, wo er 1835 geboren



Defregger, Heimkehrender Tiroler Landsturm. Berlin.
Verlag Frz. Hanfstaengl, München.

wurde, lag einsam im wilden Gebirge. Barfuß und barhäuptig ging er, watete im Winter durch den Schnee, war im Sommer mit den Herden auf der Alm, nur mit Sennerinnen und Holzknechten, Jägern und Hüterbuben verkehrend. Mit 15 Jahren war er der Hauptarbeiter des Gutes, half das Korn dreschen, arbeitete auf dem Acker, im Stall, in der Scheune, übernahm dann selbst das Gehöft, ein Mann, bevor er zur Malerei gelangte. Man sollte also nach dem Exempel Millets auch von Defregger erwarten, daß er den Bauer in seiner Rustizität, in seinem großen animalischen Leben darstellte. Das ist nun nicht der Fall. Sein Verhängnis war, daß er Schüler Pilotys wurde, daß seine Tätigkeit in die Jahre fiel, als die Geschichtsmalerei den Geschmack beherrschte. Die großen Historienbilder, die er dem Tiroler Nationalhelden Andreas Hofer widmete, schmecken stark nach Theater, und



Defregger, Stube im Pinzgau.
Im Besitz des Künstlers.
Verlag von Frz. Hanfstaengl, München.

auch seine berühmten Genrebilder aus dem Tiroler Volksleben — der Ball auf der Alm, der Abschied von der Sennerin, die Ankunft auf dem Tanzboden, der Salontiroler — und andere sind von diesem Beigeschmack des im Atelier gestellten lebenden Bildes nicht frei. Die akademische Anordnung und der „Lärm in Gefühlen“ nimmt ihnen die Natürlichkeit und Frische. Es wird zuviel geschuhplattelt, gejuchzt und mit den Augen gerollt. Es werden die Gefühle durch zuviel Armbewegungen kommentiert, wie sie nicht Tiroler, nur die Wallensteiner und Senis der Historienbilder machen. Doch gerade bei Defregger zeigt sich deutlich, daß alle diese Mängel, die uns heute die Genrebilder jener Jahre verleiden, sich immer erst einstellten, wenn die Künstler sich den Kopf zerbrachen, was sie wohl malen könnten, um Beachtung in den Ausstellungen zu finden. Alles, was an den „Kompositionen“ stört, fällt in Defreggers Skizzen weg. In schneidig markigen Strichen malt er da den Kopf eines Wildschützen, eines Bauern: knorrig, urwüchsig, derb; den Kopf eines Dirndls: frisch, ländlich und stolz. Auch alte Bauernstuben malt er mit grünen Kachelöfen und schweren eichenen Möbeln; winklige Dorfgassen, verfallene Sennerhütten und stille Gehöfte, wo ein runzliges Mütterchen, ein müder Holzknecht von der Arbeit ausruhen. Hier ist er kein Salontiroler. Kernig und kraftvoll schildert er Land und Leute seiner Heimat. Sogar ein Maler von großem Feingefühl ist er. Man denkt an Pettenkofen, wenn er irgendwo ein Stück Blau in die graugrüne Harmonie der Landschaft setzt. Bilder wie die Pinzgauer Bauernstube, der Saal in Runkelstein und die Almlandschaft, die man auf der Jahrhundertausstellung sah, werden seinen Ruhm aufrechterhalten, wenn seine größeren Werke längst antiquiert sind.

Alois Gabl, Matthias Schmidt, Eduard Kurzbauer, Hugo Kauffmann und *Wilhelm Riefstahl* seien als weitere Vertreter dieser dörflichen Genremalerei genannt. *Eduard Grützner* hatte



Defregger, Almlandschaft. Berlin.
Verlag Frz. Hanfstaengl, München.

großen Erfolg, als er Schwänke aus dem Leben geistlicher Herren erzählte. Neben der Dorf- und Klosternovellette kam die Börsen- und Fabrikgeschichte in Schwung. Besonders die Düsseldorfer *Bokelmann* und *Brütt* warfen sich darauf, Szenen aus dem kaufmännischen und sozialen Leben zu spannenden Zeitungsberichten zu verarbeiten.

Die Landschaftsmalerei kann nun zwar solche eigentliche Erzählungen nicht liefern, aber zu berichten, durch stofflich interessanten Inhalt zu fesseln, vermag sie gleichfalls. Und die große Änderung im Verkehrswesen, die sich damals vollzog, kam den Landschaftern in dieser Hinsicht sehr zustatten. Als Wagenbauer und Kaspar Fried-



Defregger, Saal in Runkelstein. Im Besitz des Künstlers.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

rich ihre Bilder malten, rasselte noch die Postkutsche von Dorf zu Dorf. Jetzt tönte der Pfiff der Lokomotive wie das Signal einer neuen Zeit durch Europa. Die Räder der Dampfschiffe begannen die Wogen der Meere zu stampfen. Verschiedene Schriftsteller hatten aus dieser erleichterten Reisemöglichkeit Nutzen gezogen. Hackländer, Theodor Mügge, Gerstäcker und andere warfen ihre Reiseskizzen auf den Markt. In ähnlicher Weise vermochten die Landschafter ihren Bildern dadurch Interesse zu verleihen, daß sie von den Merkwürdigkeiten fremder Länder berichteten. Die Landschaftsmalerei wurde also gewissermaßen zu einer Ansichtspostkarte in Öl, zu einer Illustration des Baedeker, der ja damals auch zu erscheinen begann. *Knut Baade* in München und *Hans Gude* in Berlin berichteten von den großartigen Gebirgsszenerien Norwegens, von schwarzen Fichtenwaldungen und den smaragdgrünen Felswänden der Fjorde, von saphirblauen Gebirgs-

seen und den Wundern der Mitternachtssonne. *Karl Ludwig, Otto von Kameke* und *Graf Stanislaus Kalckreuth* verarbeiteten die Schweiz. Alpenglühen, Wasserfälle, Gletscher und Lawinen sind die Elemente ihrer Bilder. *Oswald Achenbach, Albert Flamm* und *Ascan Lutteroth* gingen nach Süditalien, erzählten von der blauen Grotte und den Farbenspielen am Golf von Neapel. Den Unternehmendsten schien Europa überhaupt zu klein. Sie wurden zu Weltenbummlern, durchquerten die Erde vom Südpol bis zum Nordpol. *Ferdinand Bellermann* als erster betrat die amerikanischen Urwälder. *Karl Werner* ging nach Ägypten. *Eduard Hildebrandt* machte 1862 eine Reise um die Welt, um alle Sehenswürdigkeiten und Farbenphänomene des Kosmos in seinen Bildern zu buchen. Und selbstverständlich kann man im Prinzip gegen



Ed. Schleich, Starnbergersee. München, Schackgalerie.

solche kosmopolitische Tendenzen der Landschaftsmalerei nichts sagen. Es ist nicht abzusehen, warum ein Künstler im Ausland schlechtere Bilder als in der Heimat malen sollte. Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß die ganze Richtung einen wenig künstlerischen Ausgangspunkt hatte. Es ist der schlechte Geschmack der Historienmalerei, der auch hier bemerkt wird. Wie die Historienmalerei, indem sie alle Haupt- und Staatsaktionen der Vergangenheit illustrierte, einem vulgär didaktischen Hange folgte, wurde auch die Landschaftsmalerei zum gemalten Geographieunterricht, zum prosaischen Photogramm berühmter Gegenden. Und wie die Historienmalerei schön kostümierte, theatralisch agierende Menschen vorführte, wurde auch die Landschaftsmalerei zum aufgeputzten Effektstück. Die einfache Wirklichkeit in ihrer stillen feinen Schönheit, die schlichte „Stimmung“ genügte nicht, sondern eine professionsmäßig betriebene Stimmungsmacherei brachte in die Bilder eine falsche, nicht eben sympathische Note.


Peter Burnitz, Landschaft mit Schafen.
Frankfurt a. M., Frau Dr. Burnitz.

Glücklicherweise ging nun aber neben dieser Kunst, die uns teils wegen ihres vulgär erzählenden, teils wegen ihres lärmenden, theatralisch aufgeschminkten Charakters heute so unleidlich ist, auch noch eine andere her, die sich zu diesen Zugeständnissen an den verbildeten Geschmack und an die Anforderungen der Ausstellungen nicht bequemte. Es wäre sehr unrichtig, sagen zu wollen, daß die Generation von 1850 aus Frankreich nur Schlechtes heimbrachte. Denn wenn einige Maler in Paris nicht an die richtige Schmiede kamen, so war das ein persönliches Ungeschick. Andere vermochten sich auf dem Gelände der französischen Kunst weit besser zu orientieren und empfingen Anregungen, die sie zur Hervorbringung sehr geschmackvoller Werke befähigten.

Zur Zeit, als in Paris Delaroche seine aufgetakelten Historien malte, hatte bekantlich auch die Tätigkeit der großen Landschafter von Fontainebleau begonnen. Und wie eine Gruppe deutscher Künstler um die Sonne Delaroches kreiste, so nisteten also andere im Wald von Fontainebleau sich ein. Der Münchener *Eduard Schleich* scheint der erste gewesen zu sein, der auf einer Studienreise 1852 mit den Werken der Barbizon-Schule bekannt wurde. Dann folgten *Adolf Lier, Anton Teichlein, Adolf Stäbli* und *Otto Frölicher,* die zum Teil sehr lange in der Nähe Duprés und Rousseaus arbeiteten. Selbstverständlich kommen sie an Bedeutung diesen großen Franzosen nicht gleich. Was sich bei jenen aus dem unmittelbaren Studium der Natur ergeben hatte, wurde von den Deutschen ein wenig formelhaft übernommen. Doch folgenreich war immerhin, daß sie das Schwergewicht ihrer Bilder nicht mehr in das rein Gegenständliche, Geographische legten, sondern die heimische Natur in ihren mehr intimen Reizen zu schildern begannen. *Bennewitz von Loefen* in Berlin und *Burnitz* in Frankfurt machten den gleichen Weg. *Karl Buchholz* in Weimar scheint zwar in


Karl Buchholz, Waldesrand.
Berlin, Prof. Frd. Schauß.

direkte Berührung mit Barbizon nicht gekommen zu sein, doch um so merkwürdiger ist, wie stark er zuweilen in seinen Frühlings- und Herbstbildern an Daubigny anklingt. Parallel mit diesen Landschaftern gingen sehr feine Tiermaler. *Albert Brendel* hat Schafbilder gemalt, die in der Güte der Malerei oft denen des Charles Jacque sich nähern. Fromentin ist es wohl, der hinter dem Frankfurter *Adolf*



Ad. Schreyer, Fantasia.

Schreyer steht. Ein anderer Frankfurter, *Teutwart Schmitson,* mag seine Anregungen durch Troyon erhalten haben, geht aber an frischer Ursprünglichkeit weit über das hinaus, was Troyon leistete. Manche seiner Bilder mit Pferderudeln und weidenden Kühen enthalten vielleicht das Beste, was die Tiermalerei des 19. Jahrhunderts aufweist. Der Österreicher *August v. Pettenkofen* wurde, nachdem er auf einem Gute in Galizien aufgewachsen und lange Kavallerieoffizier gewesen war, ebenfalls mit Troyon bekannt. Und in seinen Bildern ist von der Melancholie der Pußta, vom ungarischen Hirten- und Zigeunerleben sehr hübsch berichtet. Alle seine Werke haben einen farbigen Wohlklang, der das Ergebnis von sehr viel Kultur ist.



Teutwart Schmitson, Pferde im Schnee.
Prag, Graf von Thun-Salm.

Dieser Amateurgeschmack, dieses bewußte, fast allzu bewußte Streben nach schönem Ton, wodurch sich auch die Landschaften *Lier*s von denen der Fontainebleauer unterscheiden, wurde dann überhaupt

— besonders für die Münchener Schule — maßgebend. Die Maler waren, nachdem sie so lange Geschichte illustriert und Genreszenen erfunden hatten, allmählich doch zu der Erkenntnis gelangt, daß die Einkleidung solcher literarischer Ideen nicht ihre Sache sei. Sie wollten nicht mehr den Malerberuf mit dem des Geschichtslehrers und des Novellisten verquicken, sondern lediglich noch malen. An die Stelle von Bildern, die gleichzeitig zum Ablesen bestimmt waren, sollten solche treten, die gar keine anderen als rein malerische Gedanken hatten. In München begann ja damals die Schwärmerei für die deutsche Renaissance. Georg Hirth ließ sein deutsches Zimmer erscheinen. Lorenz Gedon veranstaltete jene Ausstellung, über deren Portal die Aufschrift „Unserer Väter Werke" prangte. Die Maler umgaben sich in ihren



Teutwart Schmitson, Auf der Weide. Berlin.



Pettenkofen, Ungarischer Markt. Wien, Ludwig Lobmeyr.

Ateliers mit alten Schränken und Truhen, alten Stoffen und Waffen. Aus den Werkstätten der Künstler ging die Freude am alten Kunstgewerbe in die Kreise der oberen Zehntausend über. Wenn es nicht echt war, war es doch imitiert. Alle Wohnungen wirkten, als ob sie aus dem 16. Jahrhundert stammten. Und in jene „altdeutschen" Räume konnten selbstverständlich auch nur Bilder passen, die in möglichst altmeisterlichem Stil gehalten waren. So begann damals in München die Zeit der Fälscherkünste. Im helldunklen, mit Gobelins behängten



Diez, Totes Reh. Berlin.

Atelier ahmte man die alten feinen Kleinmeister mitsamt dem verschönernden Rost der Jahrhunderte bis zur Täuschung nach. Der Humor der Genremalerei räumte dem rein malerischen Witz den Platz. Bilder zu schaffen, die mit alten, die in der Pinakothek hingen, verwechselt werden konnten, wurde das Ziel der Maler.

Wilhelm Diez steht an der Spitze dieser Gruppe, ein Feinschmecker des schönen Tons, der im Sinne der alten Holländer sehr Geschmackvolles leistete. *Harburger,* der Zeichner der Fliegenden Blätter, stimmte Bauern, Tonkrüge und weiße Tonpfeifen zu pikanten altmeisterlichen Harmonien zusammen. Von *Wilhelm Busch* wurden nach seinem Tode Bilder bekannt, die geradezu wie Neuauflagen Adrian Brouwers wirken. *Holmberg,* von allem Anekdotischen absehend, zeigte Kardinäle, die sich mit nichts anderem beschäftigten, als hübsche



Harburger, Die Rübenschälerinnen.
Verlag V. Angerer, Wien.

rote und lila Flecke inmitten reicher Renaissanceinterieurs zu bilden. Für *Fritz August v. Kaulbach* waren anfangs Holbeins Trachtenbilder maßgebend. Er malte die Damen in den altdeutschen Kostümen, in denen sie auf den Münchener Künstlerfesten der 70er Jahre erschienen. Und später hielt er es für praktisch, die neuaufgewärmte Distinktion altenglischer Bildnisse zu fabelhaften Preisen zu verkaufen.

Den Extrakt der ganzen Richtung bezeichnet *Lenbach.* Man kann, wenn man will, über die Kunst dieses einst so hochgefeierten Meisters sehr harte Urteil fällen. Und die Gründe, weshalb sein Ruhm so schnell

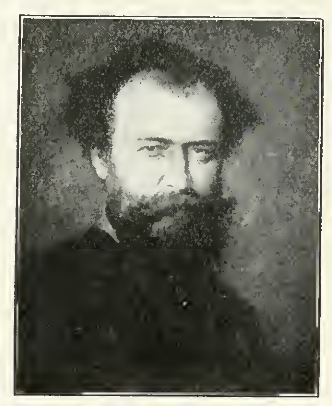
ins Wanken geriet, sind nicht schwer zu finden. Wir sind heute sehr feinfühlig geworden für wirkliche Originalität. Die äußere Ähnlichkeit eines Modernen mit einem toten Klassiker veranlaßt uns nicht mehr, ihn auf gleiche Stufe zu stellen. „Der Zeit ihre Kunst." Da die alten Meister lauter Originalgenies waren, die sich voneinander unterschieden, muß auch ein moderner etwas Eigenes bieten, sofern er Anspruch erheben will, als großer Künstler zu gelten. Was hat Lenbach Eigenes? Was gibt seinen Werken den modernen Stempel? Es ist schwer zu sagen. Als Maler von Kopien nach Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts hatte er sich unter der Ägide von Schack gebildet. Und Schüler dieser Klassiker ist er zeitlebens geblieben. Man braucht nicht nur an jene Werke zu denken, in denen er schöne Frauen als Lavinia, sein Töchterchen als Alfonsina Strozzi oder Paul Heyse und Franz Seitz als altvenezianische Nobili darstellte. Auch wenn das Kostüm modern ist, brachte er nach seinem eigenen Geständnis stets „den Eindruck der Natur mit den alten Meistern in Verbindung". Man glaubt immer durchs Telephon die Stimme eines Größeren zu hören. Bald steht van Dyck hinter ihm, bald Reynolds oder Gainsborough; bald und zwar am häufigsten Tizian, Tintoretto oder Rembrandt. Sie setzen ihm das Modell, sie mischen ihm die Farben. Den Ahasver der Kunst, den Jahrhunderte alten, Person gewordenen Geist der Galerien hat ihn Helferich einmal genannt. Und niemand ist ungestraft schon bei Lebzeiten ein „alter Meister". Lenbach hat, indem er an vorhandene klassische Werke anknüpfte, zwar erreicht, daß ihm das Schicksal aller Neuerer, vom Publikum nicht verstanden zu werden, erspart blieb, aber er hat, obwohl er seltsamerweise die „Gesellschaft für rationelles Malverfahren" gründete, durch seine künstliche Altmeisterei bewirkt, daß seine Bilder in der Zeit, wo er wirklich ein alter Meister sein könnte, nur noch geborstene Ruinen sein werden. Er hat zweitens den Charakter unserer Zeit gefälscht, indem er moderne Menschen zu Renaissancemenschen machte. Und er hat drittens durch sein epigonen-



F. A. v. Kaulbach,
Die Tänzerin Guerero.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

haftes Imitieren gezeigt, daß er im Grunde doch mehr das Talent eines Bilderrestaurators als das eines Künstlers hatte.

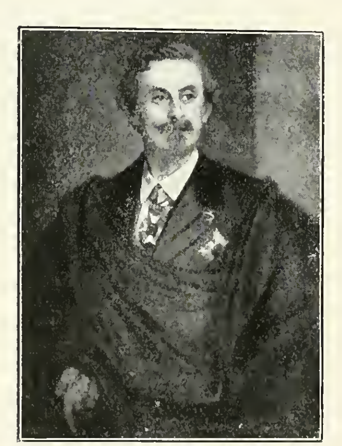
Ist so das „Gute“ an Lenbachs Werken, ihre altmeisterliche Galerieschönheit, nicht neu, so ist das Neue, das, was ihn von den alten



Franz v. Lenbach, Bildnis von Wilh. Busch.



Franz v. Lenbach, Bildnis von Frau A. v. Liphart.



Franz v. Lenbach, Bildnis des Grafen v. Schack. München, Schackgalerie.



Franz v. Lenbach, Selbstbildnis. München, Schackgalerie. Phot. F. Bruckmann, München.

Meistern unterscheidet, nicht gut. Manche Kritiker suchten mit den Mängeln von Lenbachs Kunst durch den Hinweis sich abzufinden, daß er, im technischen Teil unselbständig, doch in der geistigen Auffassung ein Riese gewesen sei. Läßt sich das sagen? War er wirklich der évocateur d'âmes, als den man früher ihn feierte? War ihm



Franz v. Lenbach, Titusbogen.
München, Frau Lolo v. Lenbach.



Franz v. Lenbach, Tempel der Vesta. Berlin.



Franz v. Lenbach, Der Hirtenknabe.
München, Schackgalerie.
Phot. Dr. E. Albert & Co., München.



Franz v. Lenbach, Flucht vor dem Gewitter.
Magdeburg.

ein Menschenkopf wirklich „Spiegel der Seele“? Nein, man darf sich nicht täuschen. Lenbach war ein Schüler Pilotys. Damals liebte man die deklamatorische Geste und den pathetischen Blick. Die vielen Kolumbus, wie sie jeder Historienmaler erzeugte, verführten dazu, allen Leuten Augen zu geben, wie sie ein Mensch nur macht, wenn er zufällig Amerika entdeckt. Des „falschen Anstands prunkende Gebärden“ hat nun zwar Lenbach wohlweislich vermieden. Demonstrierende Gesten und genial um die Schultern geworfene Mäntel kommen nur selten vor. Doch auch er hatte seinen Trick. Er „parfümierte mit Bedeutung“. Das berühmte Auge seiner Menschen verrät die Piloty-Schule. Auf einer Dresdener Ausstellung hingen einmal Bildnisse Lenbachs neben solchen der alten Meister. Da merkte man,

wie diskret doch die alten waren, wie sie bei jedem neuen Porträt ein neues psychisches Problem sich stellten. Lenbach hat sich selbst einmal gemalt in altvenezianischer Kavaliertracht, wie er durch die berühmte, von Reynolds entlehnte Hornbrille uns mit so unheimlich stechendem Auge anstarrt, als wolle er einen Toro hypnotisieren, oder als könne er alles lesen, was in der Tiefe unserer Seele sich birgt. So sah ich ihn einmal, wie er auf dem Ball eine junge Dame fixierte. Diese wußte unglücklicherweise nicht, daß der Strahl eines Künstlerauges sie traf. So wendete sie sich gleichmütig ab, mit der Bemerkung: „Fad.“ Und



Franz v. Lenbach, Moltke.
Phot. Frz. Hanfstaengl,
München.



Franz v. Lenbach, Kaiser Wilhelm I.
Leipzig, Museum.
Phot. der Photogr. Union, München.

sieht man mehrere Lenbachs nebeneinander, so kann man sich des gleichen Eindrucks nicht erwehren. Man fühlt, wie viel Manier doch in diesen Bildnissen steckt, ein wie äußerliches Schema er für die Interpretation großer Männer sich zurecht machte; man fühlt, daß sie alle ganz die nämliche Seele haben, daß das Auge aller das gleiche ist. Gewiß, den „springenden Punkt“ findet er stets heraus. Doch es ist eine vulgäre, allzu handgreifliche, überaus billige Charakteristik. Paul Heyse ist natürlich der ätherische Idealist. Mommsen, der tiefbohrende Forscher, muß sich mit den Augen in uns einbohren. Nansen blickt, als ob er den Nordpol entdecke. Johann Strauß starrt wie die heilige Cäcilie mit weitgeöffneter Pupille vor sich hin, als höre er ein himmlisches Konzert musizieren. Der entlassene Bismarck muß Melancholiker sein. Der Finanzminister Miquel muß ausschauen, als könne er durch unsere Beinkleider hindurch direkt in das Innere unserer

Börse blicken. Selbst jedem Kommerzienrat rief er zu: „Bitte, haben Sie Geist. Ich wünsche nicht, daß die Nachwelt sagen kann, Sie hätten sich von Lenbach malen lassen und keinen Geist gehabt.“ Nur durch einen Theatertrick, durch plump aufdringliches Unterstreichen erzielte Lenbach die „psychische Wirkung“ seiner Bilder. Die Porträts von Leibl und Trübner, von Kalckreuth und Liebermann haben uns seitdem gezeigt, wieviel Unnatur doch die Werke des gepriesenen Seelenbeschwörers hatten. Die theatralische Auffassung wirkt ebenso unangenehm wie die braune Branstigkeit der Farbe. Auch seine Pastelle in ihrer schnörkelhaften Routine brachten matte Stellen in den Nimbus, der um seinen Namen einst glänzte.



Franz v. Lenbach, Bismarck.
Phot. der Photogr. Union, München.

Trotzdem darf man nicht vergessen, daß Lenbach sehr viel bedeutete. Es ist immerhin sehr merkwürdig, daß es im 19. Jahrhundert noch einen Künstler gab, der nicht nur Bilder im Stil Tizians malte, sondern in gewissem Sinne selbst das Leben eines Renaissancemenschen führte. Kein Maler unserer Zeit, von Makart etwa abgesehen, hat es zu solcher Machtfülle gebracht. Das Leben keines einzigen war von so fürstlichem Glanz umstrahlt. Die Stellung vermochte er nur zu erringen, weil er eben nicht nur ein Malersmann, sondern eine mächtige, selbstherrliche, alles bezwingende Persönlichkeit war. Alles vermochte er durchzusetzen. In allen Fragen diktierte er seinen Willen. Es gab Momente, wo nicht der Prinzregent Luitpold, sondern Lenbach der Herrscher von München war. Und dieser Glanz seiner Persönlichkeit zwang auch die Künstler, die sich ästhetisch von ihm trennten, in seinen Bann. Den Namen Lenbach aussprechen, hieß eine Standarte aufhissen, die Fahne freien unabhängigen Künstlertums. Er hat im 19. Jahrhundert noch einmal gezeigt, was ein Künstler sein kann. Sein Leben war wie ein Nachklang aus jener Zeit, als Karl V. dem Tizian den Pinsel aufhob.

Und schließlich gibt es auch Bilder von ihm, die ihm eine wichtige Rolle in der Entwicklung der modernen Kunst sichern würden, wenn ihn der antiquarische Zug seines Talentes nicht später in so ganz andere Bahnen gelenkt hätte. Namentlich die Ausstellung, die ein Jahr nach seinem Tod von der Münchener Sezession veranstaltet

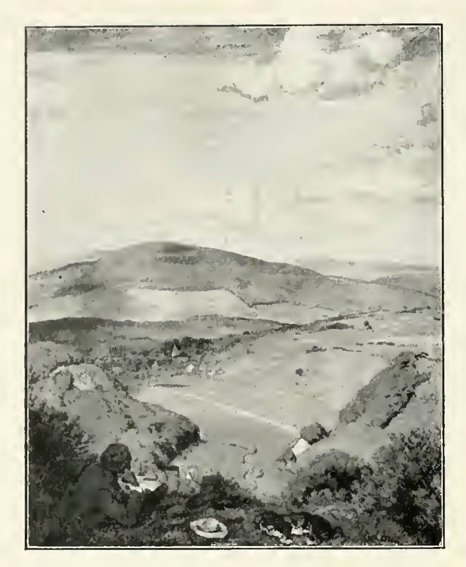
wurde, gab in dieser Hinsicht wichtige Aufschlüsse. In sorgfältiger Auswahl wurden hier Bildnisse vorgeführt, die den bekannten Trick der ins „geistvoll“ gesteigerten Charakteristik nicht hatten. Man sah, daß Lenbach anfangs ein Porträtmaler von großem Feingefühl war. Man stellte sogar fest, daß er auch später noch manchmal diese Schlichtheit und Natürlichkeit hatte. Denn die Bildnisse des Ehepaares Bernheimer, die er ein Jahr vor seinem Tode malte, standen an manierloser Sachlichkeit den Porträts von Klenze, Busch und Liphart nicht nach, die in den Beginn seiner Laufbahn fielen. Doch die größte Überraschung bereiteten die Werke, die außerhalb des gewohnten Tätigkeitsfeldes des Meisters lagen. Man kannte bisher von solchen Bildern nur den Hirtenjungen der Schackgalerie und die vor einem Unwetter flüchtenden Landleute des Museums von Magdeburg. In der Münchener Ausstellung waren zahlreiche andere, in Privatbesitz verstreute Sachen vereinigt. Man bewunderte Landschaften und Tierstudien, die in der frischen Helligkeit des Tones wie Arbeiten eines Modernen anmuteten. Lenbach gefiel sich damals — Ende der 50er Jahre — in einer graugrünen Tonskala, die noch heute bestrickend wirkt. Man lernte auch Bauernbilder kennen, in denen Stücke Natur mit solcher Unmittelbarkeit und in so gesunden schönen Farben auf die Leinwand gebracht waren, daß man gar nicht an den Lenbach des Lakritzensaftes, sondern fast an Arbeiten Gustave Courbets dachte.

Und darin ist wohl überhaupt das wichtigste Ereignis der 60er Jahre zu sehen: daß damals auch Courbet als Deus ex machina die Bühne der deutschen Kunst betrat. Die Münchener Altmeisterei hatte insofern ein Ergebnis, als sie die Künstler vom Erzählenden zum rein Malerischen hinlenkte. Aber andererseits lag etwas Ungesundes darin, daß man neuen Bildern künstlich die Patina zu geben suchte, wie sie die alten im Laufe der Jahrhunderte bekommen hatten. Die Richtung mußte in eine Sackgasse führen, ganz ebenso, wie sich auf kunstgewerblichem Gebiet herausstellte, daß die imitierte Renaissance ein Nonsens war. So wurde es denn überaus folgenreich, daß damals ein Künstler in den Gesichtskreis der deutschen Maler eintrat, der ebenfalls betonte, daß die Malerei nur Malerei, das heißt nur Ausdruck künstlerischer, nicht literarischer Gedanken sein könne, und der sich gleichzeitig zum Ausdruck dieser Gedanken eine Sprache geformt hatte, die wirklich kultiviert war, ohne altmeisterliche Effekte äußerlich nachzuahmen.

Courbets Beziehungen zu Deutschland waren alte. Schon 1854 hatte er eine Ausstellung in Frankfurt am Main veranstaltet. 1858/59 hielt er sich fast ein Jahr lang dort auf. Der Bankier Erlanger fetierte ihn sehr, und der Genremaler Jakob Becker stellte ihm ein Atelier im

Städelschen Institut zur Verfügung. Das Bild mit der Dame auf der Terrasse, das heute noch Courbets Schwester gehört, und das Rehbild des Louvre sind in Frankfurt gemalt worden. Auch in Paris hat er — er war ja ein Mann der Kneipe — mehr mit den dort ansässigen oder zu Besuch kommenden deutschen Malern verkehrt, als das die französischen Künstler sonst zu tun pflegten. In einer Brasserie der rue Lamartine, wo er in den 60er Jahren als Stammgast verkehrte, war gewöhnlich ein ganzer Kreis junger Deutscher um ihn versammelt. 1869 folgte dann der große Triumph in München. Es hingen im Münchener Glaspalast alle Hauptwerke des Meisters von Ornans: die Hirschjagd, die Rehe am Waldbach, die Heuernte, das große Jagdbild „Halali", die Frau mit dem Papagei und die Steinklopfer. Und mit den Bildern war Courbet selbst gekommen. Wie ein Urweltswanderer erschien er den Münchenern, wenn er in weitem Anzug aus grauem Lodenstoff, die leinene Mütze auf dem Kopf, den Brûle-gueule im Munde, zwei wollene Pferdedecken mit Lederriemen um den breiten Körper befestigt, derbe nägelbeschlagene Bergschuhe an den Füßen, durch die Straßen Münchens daherschritt. Abends kneipte er mit den Malern im „Deutschen Haus". Achselzucken, Fußstampfen und breite Armbewegungen machten auch denen, die kein Französisch verstanden, den Inhalt seiner Bierreden deutlich. Der Eindruck seiner Werke wie seiner Persönlichkeit war ungeheuer. Den einen, die noch an die verschönernden Retuschen der Historienmalerei gewöhnt waren, erschien er als ein Rhyparograph, ein Apostel der Häßlichkeit. Die anderen sahen in ihm den Schutzgeist der Malerei, einen Künstler, der endlich zeigte, was malen heißt, der wesensgleich neben den großen Meistern der Vergangenheit stand, nicht schülerhaft die Äußerlichkeiten ihres Stils abguckte.

Aus diesen häufigen Berührungen zwischen Courbet und der deutschen Kunst erklärt es sich leicht, daß auch sein Einfluß nach den verschiedensten Seiten hin ausstrahlte. Der erste, der mit ihm bekannt wurde, war wohl der Frankfurter *Viktor Müller*. Er arbeitete um 1860 in Paris bei Couture, fühlte aber mehr als zu diesem zu Courbet sich hingezogen. Und als er 1863 sich in München niederließ, gaben seine Akte, seine Tierbilder und Landschaften den Münchener Malern schon eine gewisse Vorahnung von dem, was ihnen später Courbets eigene Werke zeigten. Daß er eine größere als diese rein vermittelnde Bedeutung gehabt hätte, läßt sich im übrigen kaum sagen. Er starb jung und war ein Übergangsmeister, der ziemlich unklar zwischen dem romantischen und dem realistischen Stoffgebiet schwankte.



Hans Thoma, Taunuslandschaft. München, Neue Pinakothek.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Hans Thoma, Die Quelle. Frankfurt a. M.
Verlag der Deutschen Verlagsanstalt. Stuttgart.



Hans Thoma, Taunuslandschaft. München, Frau Elise Hirth.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Ob die Anregungen, die ein anderer Frankfurter, *Hans Thoma,* durch den Meister von Ornans erhielt, auf den Eindruck in Frankfurt bewahrter Bilder, oder auf Thomas Aufenthalt in Paris 1868 zurückgehen, läßt sich kaum feststellen. Jedenfalls steht aber Courbet als Inspirator auch hinter dem, was Thoma Gutes geleistet hat. Das



Hans Thoma, Der Hüter des Tals.
Dresden, Gemäldegalerie.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Hans Thoma. Selbstbildnis. Frankfurt a. M.,
Frau Dr. Otto Eise. (Im Gegensinn.
Verlag der Deutschen Verlags
anstalt, Stuttgart.



Hans Thoma, Raufende Buben.
Karlsruhe, Kunsthalle.
Verlag der Deutschen Verlagsanstalt,
Stuttgart.

deutsche Gemüt bei ihm ist eine Sache für sich. Es hat ihn berühmt gemacht, war aber für den Maler ein Verhängnis. Treuherzig, spießbürgerlich und ein wenig ungeschickt — dieses Wort, das Friedrich Schlegel einst auf den deutschen Künstler prägte, scheint auf Thoma zu passen. So wie er heute dasteht, wirkt er wie ein verspäteter Ludwig Richter. Und da auch im modernen Menschen noch eine Dosis Romantik steckt, da wir es lieben, uns durch Bilder in eine kleine, stille, freundlich idyllische Welt entrücken zu lassen, ist es erklärlich,

daß sich um Thoma eine Gemeinde scharte. Manche seiner Werke geben ja tatsächlich das Gefühl, als ob man an einem schönen Abend in dem lieblichen Rothenburg an der Tauber weile und von den Wällen herab in die lachende Landschaft schaue. Stiller Friede ist über die Welt gebreitet, über diese blumigen Matten und knospenden Bäume, diese Getreidefelder und bunten Blumenbeete. Aber andererseits läßt sich nicht verkennen, daß alle diese Schönheiten nur ein Lächeln unter Tränen, keinen Kunstgenuß auslösen. Thomas Leier hat nur ganz wenige Saiten. Wenn er Fabelwesen in seine Landschaften setzt, scheitert er immer. Sobald er ins Große geht, versagt seine Kraft. Die Zeichnung bleibt dann leer. Farbig kommt er über das Niveau einer primitiven Miniaturmalerei nicht hinaus. Es ist bezeichnend für das Deutschland des 19. Jahrhunderts, daß es Thoma erst entdeckte, als er nur noch Bilder malte, die lediglich Gemüt, keine artistischen Reize hatten. Doch in späteren Zeiten, wenn man in Deutschland malerisch sehen gelernt hat, wird man auf diese Dinge, die eine falsche Deutschtümelei jetzt preist, wenig mehr achten und in Thomas Oeuvre besonders hoch die Landschaften, Bauern- und Tierbilder bewerten, die er um 1870 unter dem direkten Einfluß Gustave Courbets malte. In solchen Jugendwerken, wie den balgenden Buben und der Schwarzwaldweide mit den Ziegen, die sich so pikant von dem Graugrün der Landschaft absetzen, ist er ein so ehrlicher, starker Maler, daß man kaum versteht, wie es möglich war, daß er diese Qualitäten später so gänzlich einbüßte.

Menzel war in Paris wie zu Hause. Er tauchte alle paar Jahre dort auf und 1867 lernte er Courbet persönlich kennen: in jener Brasserie, wo auch Heilbuth, Knaus und Paul Meyerheim verkehrten. Er war 14 Jahre älter als Courbet, schon ein fertiger, weltberühmter Meister. Von einem direkten Einfluß, den Courbet auf ihn ausgeübt haben könnte, läßt sich also gewiß nicht reden. Doch zufällig ist es auch nicht, daß er gerade seit dieser Zeit sich immer mehr von der Historie entfernte und der Maler zeitgenössischen Lebens wurde.

Menzels Auftreten reicht bekanntlich in die Jahre zurück, als das Ziel der Malerei in der Illustration weltgeschichtlicher Ereignisse gesehen ward. Böcklin hat diese Geschichtsbilder Menzels einmal mit den Worten gekennzeichnet: „Das ist ein großer Gelehrter.“ Und damit ist tatsächlich angegeben, welche Sonderstellung Menzel schon damals unter den Malern seiner Epoche einnahm. Um Geschichte malen zu können, muß man sie kennen. Einer genauen Kenntnis der Vergangenheit aber kann nicht derjenige sich rühmen, der oberflächlich in der Universalhistorie Bescheid weiß. Nur das Wissen desjenigen ist stichhaltig, der als Spezialist in eine bestimmte Epoche sich vertieft.

Ein solcher Spezialist von ganz profunden Kenntnissen war Menzel. Statt wie Piloty, Schrader und die anderen dilettantisch in der französischen, englischen, belgischen Geschichte herumzutappen, beschränkte er sich auf die Geschichte seines Vaterlandes, die Geschichte Preußens. Statt in die Breite ging er in die Tiefe, so wie ein Gelehrter sich in sein Forschungsgebiet einbohrt. 1837, in den „Lithographien zur brandenburgisch-preußischen Geschichte" sondierte er das Gelände. Dann kam jener Auftrag, der ihn seinem eigentlichen Spezialgebiet zuführte. Für Franz Kuglers „Leben Friedrichs des Großen" sollte er die Zeichnungen liefern. Um sie zu schaffen, arbeitete er sich in das Zeitalter des alten Fritz so ein, wie Mommsen in die römische Geschichte. Alle alten Porträts kopierte er. Alle Uniformknöpfe, Säbelkoppeln und Satteltaschen aus der Epoche seines Helden suchte er im Zeughaus zusammen. Und gestützt auf dieses archivalische Material, das er wie kein zweiter beherrschte, vermochte er seinen Blättern eine geschichtliche Exaktheit zu verleihen, die nur in Meissoniers Bildern aus der Epoche Napoleons I. ihresgleichen hat. Hierauf ein weiterer Schritt. Nachdem er durch jahrzehntelange Tätigkeit in die Epoche sich eingelebt hatte, ward er aus dem Zeichner der Maler des alten Fritz. Es entstanden um die Mitte des Jahrhunderts die zwei Gemälde der Berliner Nationalgalerie, das Konzert und die Tafelrunde in Sanssouci, über die sich die Grazie des Rokoko, der Esprit des Auf-



Ad. v. Menzel, Atelierwand. Hamburg, Kunsthalle.



Ad. v. Menzel, Das Balkonzimmer. Berlin.



Ad. v. Menzel, Familiengruppe bei Lampenlicht. Berlin.

klärungszeitalters so bestrickend breitet. Auch alle übrigen Bilder des Zyklus verblüffen durch die souveräne Sicherheit, mit der er die Vergangenheit auferweckte. Sein Friedrich der Große auf Reisen, die Schlacht bei Hochkirch und Friedrichs Zusammenkunft mit Josef II. in Neiße sind Schöpfungen eines Mannes, dem nach emsigstem Studium die Vergangenheit lebendig geworden war, wie die eigene Gegenwart.

Denn darüber darf man sich nicht täuschen: zwischen Menzels geschichtlichen Bildern und seinen modernen, zwischen dem Flötenkonzert und der Schmiede besteht kein Unterschied. Als Hofhistoriograph des alten Fritz hat er zwar den Exzellenztitel erhalten. Wilhelm II.



Ad. v. Menzel, Blick aus des Künstlers Zimmer in der Ritterstraße. Berlin.

in seiner Freude an historischem Mummenschanz glaubte den Achtzigjährigen zu ehren, als er am Geburtstag des Meisters lange Kerle vom ersten Garderegiment in die Uniform des friderizianischen Zeitalters steckte, vor denen der kleine Menzel dann in komischer Grandezza den Hut zog. Aber ist er wirklich aus patriotischen Erwägungen der Apelles des alten Fritz gewesen? Nun, man braucht lediglich sein Porträt zu betrachten: dieses Auge, das so erbarmungslos sich in die Dinge einbohrt; diese Lippen, die die eines Mannes sind,



Ad. v. Menzel, Bon soir, messieurs. Hamburg, Kunsthalle.
Verlag E. Keil's Nachf., Leipzig.

der mit zusammengebissenen Zähnen arbeitet, der nicht ruht und nicht rastet, bis er es fertig gebracht, das Widerstrebendste zu meistern. Nur realistischer Instinkt hatte ihn seinem Darstellungsgebiet zugeführt. Denn jeder ist eben ein Kind seiner Zeit. In einer Epoche, als noch nicht die Gegenwart, sondern nur die Vergangenheit kunstfähig war, hielt es auch Menzel für nötig, Vergangenes darzustellen. Aber ein Gebiet wählte er sich aus, das er wie ein Stück Wirklichkeit abmalen konnte. Denn alle Stiefel, Röcke, Stöcke des alten Fritz werden im Hohenzollernmuseum bewahrt. Dutzende von Bildnissen, auch Chodowieckis Kupferstiche gibt es. So malte Menzel nur Dinge, die er greifbar vor Augen hatte. Das historische Thema war ein Zugeständnis, das er dem Zeitgeist machte. In Wahrheit reizten ihn nur die Knöpfe und Säbel, die Lüster und Orden, die, obwohl alt, doch noch



Ad. v. Menzel, Piazza D'Erbe in Verona. Dresden, Gemäldegalerie.
Verlag R. Wagner, Berlin.

ebenso wie ehedem funkelten. Und so war es weiter ganz selbstverständlich, daß er in dem Augenblick, wo unter Courbets Einfluß das moderne Zeitgemälde das Historienbild ablöste, auch seinerseits in die Gegenwart vorwärtsschritt. Statt auf die Vergangenheit, in der er



v. Menzel, Prozession in Hofgastein. Berlin, Frau Julius Schiff.



Ad. v. Menzel, Die Potsdamer Bahn bei Berlin. Berlin.

notgedrungen geweilt hatte, richtete er den photographischen Apparat, den er im Kopfe trug, nun direkt auf das Leben.

Ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack hat er auch in diesen späteren Werken gemacht. Denn es waren ja die Jahre der Genre-

malerei. Nur Bilder mit literarischer Pointe konnten auf das Interesse des Publikums rechnen. Über rein literarische Fähigkeiten, wie sie damals geschätzt wurden, hat Menzel nicht verfügt. Humoresken und Melodramen zu erfinden, ging gegen den Strich seines Talentes. Aber wenn er nicht imstande war, den ganzen Inhalt seiner Bilder einem novellistischen Gedanken unterzuordnen, so ging er doch insofern den Wünschen des Publikums entgegen, als er sich Mühe gab — einem gewissen satirischen Hange, zu dem er selbst neigte, folgend —, kleine Einzelwitze addierend zusammenzusetzen. Das ist der prinzipielle Gegensatz, der Menzel von den anderen Modernen trennt. Die Größe von Millet und Courbet liegt in der erstaunlichen Sicherheit, mit der sie, von allem Indifferenten absehend, das Wesentliche, das Entscheidende des Motivs vor Augen stellen. Ein Extrakt aus der Wirklichkeit wird in denkbar größter Kondensierung gegeben. Menzel kondensierte nicht, sondern er schob zusammen. Gerade seine berühmten Bilder, die Piazza D'Erbe, die Ballpause und die Schmiede, die Brunnenpromenade in Kissingen und die Prozession in Gastein, sind im Grunde nur Sammelsurien kleiner Einzelbeobachtungen. Wie von den Leuten jeder sein eignes Gesicht macht, schillert jedes Ding in seinen eignen bunten Farben, ohne irgendwie einem Gesamtton sich



Ad. v. Menzel, Tafelrunde von Sanssouci. Berlin.



Ad. v. Menzel, Cercle. Berlin.
Verlag G. Schauer, Berlin.

einzuordnen. Er leimte Fragmente aneinander, statt ein Stück geschauter Wirklichkeit im ganzen erfassen zu wollen. Darum fehlt seinen Werken, so witzig sie gemalt sind, doch jene große Harmonie, wie sie die Natur selbst über alles breitet. Das erklärt auch die merkwürdige, auf den ersten Blick so bizarre Tatsache, daß die ganze Lebensarbeit des Meisters ohne jede Fortsetzung abschließt. Er war für die Jüngeren ein Phänomen, ein unheimlicher Automat, den man wegen seiner Leistungsfähigkeit pflichtschuldig anstaunte. Aber einen Nachfolger konnte er, weil die Ziele auseinandergingen, nicht finden.

Doch gingen sie immer auseinander? Gibt es von dem merkwürdigen Mann nicht auch Werke, in denen alles antizipiert ist, was wir



Ad. v. Menzel, Flötenkonzert Friedrichs II. in Sanssouci. Berlin.
Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

heute anstreben? Ich denke an jene Bilder, die er achtlos beiseitestellte und die erst in seinen letzten Lebensjahren, fast gegen den Willen des Meisters, den Weg aus seiner Werkstatt in die Öffentlichkeit fanden. Hier ist er kein Anekdotensammler. Nein, Ausschnitte aus dem Leben sind ganz modern gesehen, ganz modern gemalt. Da hat er etwa die Ecke seines Zimmers wiedergegeben: weiches Licht, das durch einen Vorhang hereinflutet und auf dem Boden, dem Schrank, dem Tische spielt. Oder ein Bauplatz ist dargestellt. Ein Gerüst starrt in die Höhe. Arbeiter, nur als Flecke hingesetzt, fahren in Schubkarren Steine. Oder eine Landschaft ist gemalt, wie man sie sieht, wenn man, in der Hochbahn fahrend, aus dem Wagenfenster herausblickt. Baumwipfel, über Hausdächern emporragend, sind ohne jedes Streben nach akademischer Abrundung mit einer Kühnheit hingesetzt, wie sie unter den älteren Meistern, wenn man von den seltsamen Experimenten Blechens absieht, höchstens Constable hatte. Es waren

1837 im Hotel de Rome in Berlin einige Bilder des englischen Landschafters ausgestellt. Menzel war der einzige, der die Anregungen aufnahm, die dieser Große gegeben hatte. Die Poesie des Alltäglichen als erster Deutscher entdeckt zu haben, wird der ewige Ruhm Adolf Menzels bleiben. Dann manche seiner Zeichnungen! Gewiß, in den meisten Fällen hat er durch pedantisches Ausfeilen ihnen viel von ihrem Reiz genommen. Wenn er vom Impressionismus einmal sagte, das wäre die Malerei der Faulheit, so hat er damit indirekt das Wesen



Ad. v. Menzel, Das Eisenwalzwerk. Berlin.
Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

seiner eignen Kunst erklärt. Denn zu der Vorstellung, daß mehr Kunst dazu gehört, mit wenigem suggestiv zu wirken, als durch massenhafte Details zu blenden, konnte er sich selten erheben. Er empfand ein fast stumpfsinniges Vergnügen, wenn es ihm gelungen war, die Einzelheiten eines Ohrläppchens mit möglichster Korrektheit zu verzeichnen. Aber wenn der Augenblick ihm so mühselige Arbeit nicht gestattete, wenn er aufhören mußte, weil das Modell nicht stillhielt, sind seine Blätter oft so fein, daß man an die besten Arbeiten der Japaner denkt. Menzel hat bekanntlich seit seiner Jugend den Bleistift nicht aus der Hand gelegt. Wo er ging, saß und stand, auf der Straße, im Eisenbahnwagen, auf dem Subskriptionsball hat ihn das Skizzenbuch begleitet. In diesen flüchtigen Notizblättern hat er die Quintessenz, das Nonplusultra seiner Kunst gegeben. Die Schärfe, mit der er die Dinge sieht, ist



Leibl, Die Dachauerinnen. Berlin.
Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Berlin.



Leibl, Die alte Pariserin. Köln.
Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Berlin.



Leibl, Die Dorfpolitiker.
Berlin, Sammlung Arnhold.
Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

ebenso groß wie die Sicherheit, mit der seine Hand jedem Blitzen des Auges folgt.

In München 1869 ergab sich die Bekanntschaft Courbets mit *Leibl.* Es soll damals wegen Courbet in der Allotria fast zu Raufereien gekommen sein. Leibl, wird erzählt, sei immer bereit gewesen, jeden an die Tür zu setzen, der seinen Abgott nicht anerkannte. Man gab ihm den Spitznamen Courbet, und er folgte dem Meister nach Paris. Daß das Porträt der Kokotte, das er 1870 dort malte, Courbets Beifall fand, hat er noch später gern als seinen größten Triumph er-



Leibl, In der Küche. Köln.
Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Berlin.



Leibl, Die Kokotte. Köln.
Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Berlin.



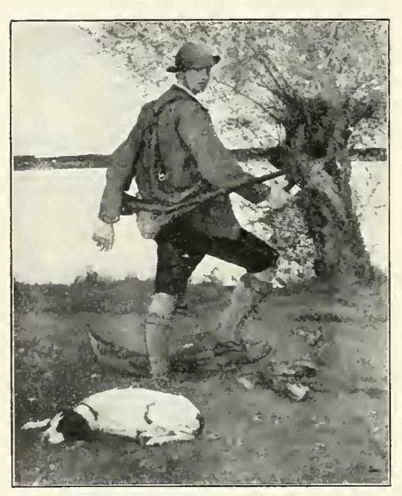
Leibl, Bildnis Wilh. Trübners.
Karlsruhe, Prof. Trübner.
Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Berlin.



Leibl, Bildnis der Gräfin Rosine Treuberg.
Berlin, Paul Cassirer.

zählt. Gewiß, es berührten sich auch in diesem Fall nur zwei ähnliche Kräfte. Leibl war schon Leibl, als Courbet nach München kam. Lange bevor der Meister aus Ornans auftauchte, hatte Leibl im gleichen Sinne gemalt. Seine Bilder der 60er Jahre — das Porträt eines Schauspielers, der seine Rolle rezitiert, die Atelierszene und das Porträt der Frau Gedon — sind die besten „Morceaux", die damals ein Münchener lieferte, von wundervollem Ton und breitem, energischem Strich. Und

andererseits schlug er bald, nachdem er Courbet kennen gelernt hatte, andere Bahnen ein, indem er aus dem Breitmaler der Mikroskopiker wurde. Von einer direkten Beeinflussung ist also auch in diesem Fall nicht zu reden. Wenn er am Kneiptisch im Deutschen Haus „Prosit, Courbet' rief und Courbet dankend zum Schoppen griff, so waren das Höflichkeiten, die zwei Verwandte austauschten. Doch immerhin — Courbet war damals 50 Jahre alt und berühmt, Leibl 23 Jahre alt und Anfänger. Wenn er naturgemäß seinen Weg auch allein gegangen wäre, fand er in Courbets Werken doch eine Bestätigung dessen, was



Leibl, Bildnis des Freiherrn A. v. Perfall. Berlin.
Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Berlin.



Leibl, Die Kritiker. Köln, Frau Agnes Jolst.
Verlag Frz. Hanfstaengl, München.

ihm selber vorschwebte, den Umfang seines Talentes nach Gebühr zu bewerten.

Man pflegt Leibl bekanntlich den größten deutschen Bauernmaler zu nennen. Im bayrischen Gebirge, fern vom Treiben des Tages, nistete er sich ein. Am Tage saß er bei der Arbeit. Nachmittags sah man ihn in rauher Lodenjoppe, die kurze Pfeife im Mund, die Flinte im Arm, das Revier durchstreifen. Abends erwachte zuweilen der alte Herkules. Breitschultrig, stiernackig, ein urwüchsiger burschikoser Mensch, raufte er in der Dorfkneipe mit den Bauern — nicht bösartig, nur um seine Muskelkraft frischzuhalten. Sein Freund Sperl besorgte den Haushalt. Und wie er selbst aus dem Stadtmenschen ein Bauer geworden war, ist in seinen Bildern echt, wahr und unverfälscht das Leben der Bauern geschildert. Nur Salontiroler hatte man vorher ge-

kannt. Kostümierte Modelle mußten lebende Bilder zu den Dorfnovellen Berthold Auerbachs stellen. In Leibls Werken lebt der echte Bauer in seiner Kraft, seiner Verschmitztheit, seinem Wagemut. Er hat — wie Millet in Frankreich — aus den Puppen der Genremaler Wesen von Fleisch und Blut, knochig herbe Individualitäten gemacht.

Immerhin wäre es falsch, wollte man bei Leibl die Äußerlichkeiten seines Lebens und das zufällige Thema seiner Bilder allzusehr hervorheben. Denn es fehlte diesen Einsiedlergelüsten jeder romantische Schimmer. Was Millet aufs Land rief, war „le cri de la terre“. Als Bauer geboren, wollte er als Bauer enden. Das, was er malte, deckt sich mit dem, was er in der Jugend getan hatte, als er pflügte und hackte, mähte und drosch. Leibl war kein Bauer. Er war der Sohn des Domkapellmeisters von Köln. Seine jetzt noch lebenden zwei Brüder sind Rechtsanwälte. Wenn er aufs Land ging — nach Schondorf und Berbling, nach Aibling und Kutterling —, so tat er es lediglich, weil ihm das Cliquenwesen in München zu dumm war und die Jagd ihn freute. Und wäre er statt nach Aibling wieder nach Köln gegangen, so würde er rheinische Fabrikherren ganz ebenso gut wie oberbayerische Bauern gemalt haben. Denn das, was seine Stärke ausmacht, hatte er im Auge und im Handgelenk. Es war ganz unabhängig von der sozialen Stellung der Menschen, die er als Modelle verwendete.



Leibl, In der Kirche. Hamburg, Kunsthalle.
Verlag der Illustrierten Zeitung, Leipzig.

Er war nicht der größte Bauernmaler, sondern er war überhaupt in rein malerischem Sinne der größte Maler, den Deutschland im 19. Jahrhundert hervorbrachte. Leonardo da Vinci hatte die Malerei mit einer Spiegelplatte verglichen. Sie wäre desto besser, je vollkommener sie die Schönheit der Dinge spiegele. In diesem Sinn hat Wilhelm Leibl die Kunst begriffen. Mit einer Selbstverständlichkeit, die so wirkt, als ob er sich der Schwierigkeiten gar nicht bewußt gewesen wäre, setzte er in Farben um, was sein scharfer Jägerblick sah. Mag es eine Tischplatte oder ein Strohstuhl sein, der hagere Kopf eines Wild-

schützen oder eine derbknochige Bäuerin — die Natur ist mit der Genauigkeit der Spiegelplatte reflektiert. Runzlige alte Gesichter und sehnige Knie, gemusterte Kleider und geblümte Halstücher, haarige Lodenjoppen und schwere Nagelschuhe, Zeitungen, Spinnrocken, Filigranschmuck und Besen, dann namentlich auch spiegelnde Gegenstände: Schnapsgläser, Wasserflaschen und silberne Knöpfe sind mit einer Vollendung wiedergegeben, die jeder Beschreibung spottet. Man fühlt das Blut unter der Haut pulsieren. Das Stoffliche der Dinge: das Wollige eines Kleides, das Metall des Schmuckes, das Holz des Kirchengestühls ist in Farbe umgesetzt, ohne daß die Mittel anzugeben sind, die den frappanten Effekt erzielten. Durch das Fenster läßt er noch hinaus auf eine Wiese, auf ein Ackerfeld blicken, fragt jeder Blume, jedem Blatt, jedem Strohhalm das Geheimnis ihres Daseins ab. Und in dieser Kleinmalerei liegt doch nichts Kleinliches. Ans Wunderbare streift es, wie er ohne Zugrundelegung einer Zeichnung und ohne jegliche Lasuren seine Bilder mosaikartig alla prima heruntermalte. Wenn man paradox sein wollte, könnte man sagen, daß Leibls Werke griechischen Statuen gleichen. Eine griechische Statue braucht gar nicht ganz zu sein. Jeder Torso, jedes Arm- und Fußfragment ist ein Ding von ewiger Schönheit. So gibt es von Leibl Studien, die ein paar Hände, ein Stück Schürze oder das Mieder einer Bäuerin ohne die dazugehörigen Köpfe darstellen. Selbst solche Fragmente von Bildern geben dem auf Malerei gestimmtem Auge Eindrücke, die zum Schönsten gehören, was ein Kunstwerk zu bieten vermag. Man gerät außer sich über diese Kraft oder Delikatesse des Striches, über diese Feinheiten der Farbe. Man stößt immer auf Neues, dessen Anblick aufregend und überwältigend ist. „Wahrlich, die Kunst steckt in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“ Die klassischen Belegstellen für dieses Dürer-Wort hat wie kein zweiter in Deutschland Leibl herbeigeschafft. Seine Bilder sind Werke eines Mannes, der den Kunstgehalt jedes Motivs restlos ausschöpfte. Sie reden eine Sprache, die alle Zeiten, auch die entferntesten, noch verstehen werden.



Leibl, Der Spargroschen.
Barmen, Hugo Toelle.
Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft Berlin.



Th. Alt, Im Atelier von Rud. Hirth.
Berlin, Nationalgalerie.



Karl Schuch, Stilleben. Berlin, Nationalgalerie.



Johann Sperl, Schwäbisches Dorf.
Berlin, Privatbesitz.



Louis Eysen, Die Mutter des Künstlers.
Berlin, Nationalgalerie.

Weiter darf man auch nicht vergessen, welch ungeheuren moralischen Wert die Lebensarbeit eines solchen Mannes enthält. Unsere schnellebige Zeit ist der Entstehung ausgereifter Kunstwerke nicht günstig. Die Arbeit wird abgebrochen, wenn der Termin zur Einlieferung der Bilder naht. Auch der Sinn für das Natürliche und Schlichte wurde im Trubel des Ausstellungswesens ertötet. Neue Noten müssen à tout prix erklingen. Neue Schauer sollen à tout prix die Nerven kitzeln. Deshalb hat die Kunst von heute nicht mehr jene Selbstverständlichkeit und ruhige Gelassenheit, die man an den Schöpfungen von einst bewundert. Die Modernen wirken neben den

Alten oft so bizarr und kapriziös verschnörkelt, weil die nervöse Sucht nach neuem prononciert Persönlichen ihre normale natürliche Gestalt verkümmert, weil sie sich auf den Kopf stellen und Purzelbäume schlagen, um einen ungewohnten Aspekt zu bieten. Leibl steht inmitten unserer Zeit wie ein großer Meister der Vergangenheit da.



Rudolf Hirth du Frênes, Hopfenlese. Breslau.

„Als ik kan“ so lauteten die Worte, die Jan van Eyck seinen Werken beisetzte, und sie wären auch auf Leibls Bilder zutreffend. Nie hat er sich aufgetakelt, um Beachtung zu finden. Nie sah er auf den Beifall der Menge, hat nie dem Modegeschmack, nie dem Moloch des Kunsthandels gedient, hat nie einen Strich aus der Hand gegeben, von dem er nicht wußte, daß er ihn besser nicht machen könnte. Auch dieser künstlerische Ernst, diese Noblesse der Gesinnung sollen uns heilig sein.



Karl Haider, Wiesenlandschaft.
München, Privatbesitz.

Und selbstverständlich gingen von Leibl, obwohl er direkte Schüler nicht hatte, doch insofern wichtige Anregungen aus, als er eine ganze Reihe von Jüngeren in dem Streben bestärkte, sich ebenfalls alle Hilfsmittel der guten Malerei möglichst zu eigen zu machen. *Theodor Alt* und *Otto Scholderer, Karl Schuch* und *Louis Eysen, Johann*



Albert v. Keller, Dame mit Fächer.
München, Privatbesitz.



Albert v. Keller, Chopin.
München.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Albert v. Keller, Am Strand. Im Besitz des Künstlers.

Sperl und *Rudolf Hirth* berichten in ihren Landschaften und Interieurs, ihren Bildnissen und Stilleben von dem frischen, rein malerischen Zug, der damals in das Münchener Schaffen kam. *Karl Haider* kann sich zwar an rein malerischen Qualitäten mit diesen Meistern nicht messen. Seine Landschaften sind weniger Bilder, wirklich gemalte Bilder, als farbige Holzschnitte. Er macht den Pinsel zur Feder, schreibt scharf und spitz sämtliche Kleinigkeiten hin, zeichnet Blättchen für Blättchen, Gräschen für Gräschen. Doch die Primitiven bis auf Dürer taten das auch. Und da Haider ihnen in pietätvollem Naturstudium ähnelt, hat er auch das Recht, in seiner Ausdrucksweise ein Primitiver zu sein. Leibls an Holbein anklingende Art mag ihn ver-



Albert v. Keller, Frau v. Keller. München.

anlaßt haben, auch seinerseits mit der Demut der alten Deutschen der Natur gegenüberzutreten. Und so altertümlich er in seiner zeichnerischen, strichelnden Art erscheint, erreicht er durch die subtile Art, wie er die verschiedensten Nuancen von Grün kombiniert, doch auch rein malerisch oft eine Wirkung von sehr würzigem Reiz.

Neben diesen Künstlern des Leibl-Kreises hat *Albert v. Keller* seine Stelle für sich. Stevens scheint ihm die entscheidende Anregung gegeben zu haben. Manche Bildnisse, die er in den letzten Jahren malte, wirkten recht flau. Doch derartige rein schickistische Werke dürfen die Tatsache nicht verdunkeln, daß Keller in einer Zeit, als wirkliche Maler in Deutschland noch recht spärlich gesät waren, schon ganz entzückende Bilder schuf. Er gehörte in den 70er Jahren zu den überaus wenigen, die weder die Historien noch die Genremalerei, sondern die Malerei um der Malerei willen betrieben. Das Verschiedenste malte er, schnürte in kein Parteiprogramm sich ein. Nur eines wurde er nie — trivial. In Bildern wie dem Ballsouper gab er Szenen aus dem



Albert v. Keller, Diner. Berlin, Privatbesitz.

Highlife von raffiniertem Geschmack. Themen wie die Auferweckung von Jairi Töchterlein und der Hexenschlaf gaben Gelegenheit, bunte Kostüme und den feinen Perlmutterton nackter Weiberkörper zu vornehmen Farbenbuketts zu ordnen. Und namentlich die ganz kleinen Sachen, die er mehr für sich als für Ausstellungen malte, waren malerische Delikatessen von reizvollstem Schmelz. In diesem Potpourri

von knisternden Seidenroben und nackten Frauenkörpern, in diesen Interieurs und Landschaften ist ein farbiges Leuchten und eine Eleganz, wie sie sonst nur in Werken von Monticelli und Alfred Stevens sich finden. Whistlers Wort, das Gegenteil von Kunst sei jede Art Malerei, die sich durch stofflichen Inhalt in den Dienst des Philisteriums stelle, und Maler nur derjenige, der aus dem Zusammenklang farbiger Massen die Anregung künstlerischer Harmonien schöpfe — wenn auf irgend einen, paßte es auf Keller.



Albert v. Keller, Der Hexenschlaf.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Auch den Prachtmenschen *Bruno Piglhein* darf, obwohl er zu definitiven Leistungen nicht kam, die Geschichte der deutschen Kunst nicht vergessen. Denn von solchen Künstlern, die gleichsam spielend nach allen Seiten Grazie und Schönheit ausstreuen, pflegen immerhin



Albert v. Keller, Jairi Töchterlein. München, Neue Pinakothek.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Anregungen auszugehen, die lange fortwirken. Und *Trübner* ist es dann, der diese Generation von 1870 mit der Gegenwart verbindet. Obwohl er noch heute in der Vollkraft des Schaffens steht, hat er seine nachhaltigsten Eindrücke doch auch schon in den Jahren erhalten, als



Bruno Piglhein, Bildnis. Berlin.

der Koloß Gustave Courbet in den Gesichtskreis der deutschen Maler eintrat. Ja, es ist vielsagend, daß in seiner Karlsruher Werkstatt ein Selbstbildnis Courbets hängt. Denn in Trübner scheint tatsächlich Courbet in einer neuen Inkarnation in unsere Gegenwart hereinzuleben.

Als Sohn eines wohlhabenden Juweliers, zu der bekannten Buchhändlerfamilie dieses Namens gehörig, war Trübner 1851 in Heidelberg geboren. Dort hatte kein geringerer als Anselm Feuerbach die ersten Zeichnungen des Knaben begutachtet. Dann war er eine Zeitlang bei Hans Canon, der damals in Stuttgart lebte, und in München, anfangs der 70er Jahre, trat er in den Kreis Wilhelm Leibls. Dieser war damals noch nicht der Klein- und Feinmaler, der er später wurde. Er hatte noch seine „breite Manier", ähnelte Courbet mehr als Holbein. Und auf diesem Wege, den Leibl später verließ, schritt Trübner weiter. Er war ein geborener Maler. Auf Schritt und Tritt hatte er malerische Erlebnisse. Mochte er Interieurs, Bilder oder Landschaften geben, alles war von exquisiter Tonschönheit, von jenem wundersamen Wohlklang der Farbe, wie ihn nur die allerfeinsten altholländischen Bilder haben. Auch manche seiner Porträts, wie die graue Dame von 1876, klangen in der farbigen Noblesse wie in der monumentalen Einfachheit der Linien fast an Velazquez an. Freilich, wer vermochte damals solche malerische Qualitäten zu würdigen? Nur unter Ausschluß der Öffentlichkeit war Wilhelm Trübner berühmt. Nur die Intimen Adolf Bayersdorfers wußten, daß in diesem wortkargen, stämmigen jungen Menschen ein Maleringenium ersten Ranges lebte. In den Ausstellungen, von erzählender Kunst umgeben, wirkten seine Bilder nüchtern und poesielos. Manchmal ging er wenigstens durch die Titel.

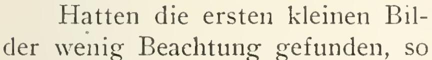


Bruno Piglhein, Nubier.



Bruno Piglhein, Moritur in Deo. Berlin.

die er seinen Werken gab, dem Publikum entgegen. Komisch wirkt beispielsweise in der Karlsruher Akademie ein Bild, das einen Hund vor einem mit Würsten besetzten Tisch darstellt und die geistvolle Unterschrift trägt: „Ave, Caesar, morituri te salutant.“ Doch wenn es im Himmel beschlossen ist, daß ein Mensch Maler sein soll, so ändern selbst die dümmsten Etiketten nichts am Charakter der Bilder. Trübners Talent war so ursprünglich, so unverwüstlich, daß er trotz aller Bemühungen um humoristische Pointen nur malerische Werte produzierte.



Hatten die ersten kleinen Bilder wenig Beachtung gefunden, so erregten die größeren, die seit der Mitte der 70er Jahre folgten, eine direkte Verstimmung. Denn er erdreistete sich da, an Themen heranzutreten, die man sich nur vorstellen konnte umwoben von lauterster Poesie, umstrahlt vom Talmiglanz retuschierender Schönheit. Er malte eine Giganten- und Amazonenschlacht, einen Zentaurenkampf, einen Dantegesang, eine Kreuzigung, einen Christus im Grabe. Und selbst bei diesen Dingen hatte er — ganz wie Velazquez und Holbein — nur an die Güte der Malerei gedacht. Auch ein mythologisches, ein religiöses Bild war ihm nichts anderes als ein Stück Natur auf die Leinwand gebracht mit den besten Mitteln, über die ein Maler verfügt.



Bruno Piglhein, Kentauren.

Daß Trübner später solchen Stoffen den Rücken kehrte, wird man, so gut die Bilder sind, doch nicht bedauern. Ein so bodenwüchsiges starkes Talent bedurfte der großen Themen nicht, um sich trotzdem imposant zu äußern. Überschaut man die Produktion des Meisters aus den 80er Jahren so bemerkt man zunächst eine gewisse Unsicherheit, ein

Schwanken. Manche seiner Bilder waren derart, daß sich die Meinung verbreitete, die guten Trübners gehörten ausschließlich den 70er Jahren an. Schon als Lebendiger wurde er behandelt wie ein toter alter Meister. Doch es lag eben im Wesen Trübners begründet, daß er der impressionistischen Strömung, die sich unterdessen über Deutschland ergossen hatte, nicht ohne weiteres folgte. Er stutzte



Bruno Piglhein, Am Strande.

einen Augenblick, verlor einen Moment die Balance. Dann besann er sich sofort auf sich selbst. Und gerade weil er sich mit dem Impressionismus auseinandersetzte, statt ihn als etwas Fertiges aufzunehmen, ist er eine selbständige Persönlichkeit geblieben, die nicht hinter, nein, neben den Franzosen marschiert. Der Impressionismus hat ihn nur von der altmeisterlichen Tonschönheit seiner älteren Werke zu einer frischeren Helligkeit der Farbe geführt. Sonst ist er noch der nämliche, der er immer war. Kraft und Gesundheit, Natürlichkeit und Schlichtheit sind nach wie vor die Kennzeichen seiner Werke. An prächtiger großer Malerei, an kultiviertem Farbengeschmack, in der Fähigkeit, alle Einzelheiten der Natur auf große harmonische Werte zurückzuführen, kann sich kaum ein zweiter unserer Zeit mit ihm messen.



Bruno Piglhein, Löwe.

Wo gibt es beispielsweise in der modernen Kunst Reiterporträts, die an imposanter Wucht den Vergleich mit Trübners Werken vertragen? Was ehedem den Bildern des Velazquez etwas so Einziges gab, war, daß sich in ihm der Künstler stets mit dem Fachmann ver-



Wilh. Trübner, Bildnis des Malers Carl Schuch, Berlin.



Wilh. Trübner, Christus im Grabe. Im Besitz des Künstlers.

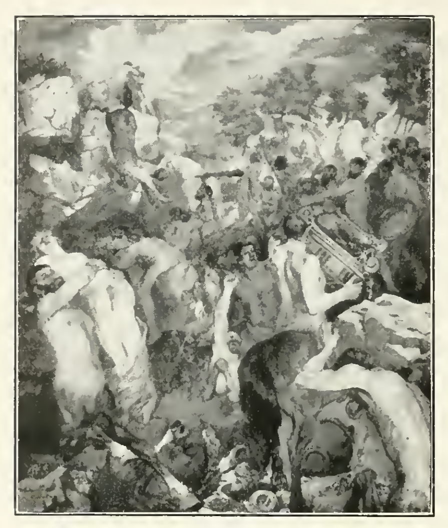


Wilh. Trübner, Dame mit blauem Hut. Berlin, Sammlung Nabel.



Wilh. Trübner, Junge am Schrank. Stuttgart, Staatsgalerie.

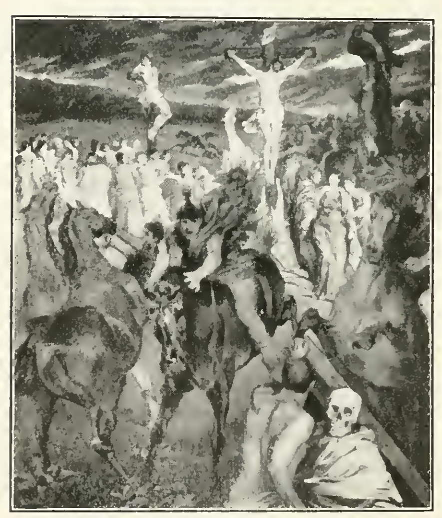
band. Malte er Jagdszenen, so wußte er in allen Einzelheiten des Weidwerks wie ein Oberlandjägermeister Bescheid; malte er Pferde, so kannte er alle hippologischen Fragen, alle Finessen der hohen Schule. Trübner hat die nämliche Sachlichkeit. Er hat die Gestalt des badischen Großherzogs in der hellblauen Uniform der Dragoner, hat den jungen hessischen Großherzog als dunkelgrünen Ulanen in hellgrüne Landschaften gesetzt. Nichts an den Bildern ist willkürlich. Er malt ganz genau die Farbe des bunten Tuches, malt die Farbe der Ordensbänder. Wie der Fuß im Steigbügel sitzt, wie die Hände die Zügel halten, wie die Pferde jedem Zucken der Hand gehorchen — das ist mit einer fachmännischen Kenntnis sondergleichen gegeben. Und mit



Wilh. Trübner, Der Kampf der Lapithen und Kentauren. Im Besitz des Künstlers.



Wilh. Trübner, Reiterbildnis des Großherzogs von Baden. Im Besitz des Künstlers.

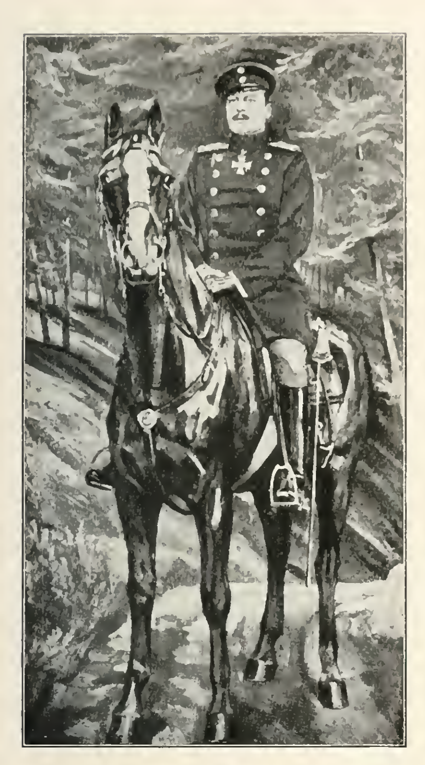


Wilh. Trübner, Die Kreuzigung. Karlsruhe, Privatbesitz.



Wilh. Trübner, Klosterwiese bei Frauenchiemsee. Im Besitz des Künstlers.

dieser Sachlichkeit, ganz wie bei Velazquez, verbindet sich eine unerhörte Maestria, das Widerstreitendste zu versöhnen, scheinbar ganz unmögliche Gegensätze künstlerisch zu bändigen und aufzulösen. Andere, vor die gleiche Aufgabe gestellt, wären entweder in öde Uniform-



Wilh. Trübner, Reiterporträt des Großherzogs von Hessen. Darmstadt, im Besitz Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs von Hessen.



Wilh. Trübner, Auf dem Kanapee. Berlin, Nationalgalerie.



Wilh. Trübner, Zimmermannsplatz. Hamburg, Kunsthalle.

malerei verfallen oder sie hätten, um Kunst schaffen zu können, à la Lenbach alles in brauner Sauce ertränkt. Trübner hat Fürstenbildnisse gemalt, die bei dokumentarischer Treue gleichzeitig Kunstwerke größten Kalibers sind — eine Aufgabe, die seit den Tagen des Velazquez wohl keiner löste.

Oder wo gibt es weiter in der modernen Kunst, von Courbet abgesehen, Landschaften, die von allen Säften des Alls so durchpulst sind, wie die schlichten und doch so machtvollen Bilder, die Trübner auf seinem Sommersitz Schloß Hemsbach malte? Schon die Bilder, die er in den 70er Jahren in Chiemsee schuf, waren ja bestrickend in ihrer Velazquez-Harmonie grauer, grüner und weißer Töne. Und wenn heute seine Landschaften nichts mehr von dieser grauen Tonfeinheit haben, so weiß er dafür den Eindruck der Waldeskühle, der frischgrünen Feuchtigkeit desto erstaunlicher zu geben. Man bewundert an Courbet die starke sinnliche Kraft, mit der er ohne Defizit die Natur auf

die Leinwand schleppte. Und eine ähnliche Stellung, wie in der französischen Courbet, nimmt in der deutschen Kunst Trübner ein. Da gibt es kein Suchen, kein Tasten. Man steht vor seinen Werken wie vor einer Naturgewalt. Ganz echt und unverfälscht ist die Wirklich-



Wilh. Trübner Blick in den Odenwald. Im Besitz des Künstlers.



Wilh. Trübner, Am Weßlinger See. München, Privatbesitz.

keit aufgefangen. Und dieses Leben ist gleichzeitig mit so großem Auge gesehen, mit so souveräner Sicherheit, mit so instinktivem Geschmack in die Formen- und Farbensprache der Kunst übersetzt, daß man schon von weitem sieht: so etwas kann nur Wilhelm Trübner. Es tut wohl, einem Manne zu begegnen, der mit so urkräftigem Behagen



Wilh. Trübner, Zeitungslesender Mohr.
Frankfurt a. M.



Wilh. Trübner, Im Atelier.
München, Neue Pinakothek.



Wilh. Trübner, Artillerie im Kartoffelfeld.
Berlin, Privatbesitz.

die Natur in die Arme schließt, das große animalische Leben der Dinge so wundervoll in künstlerische Anschauung umsetzt. Gerade weil die moderne Kunst so häufig einen Stich ins Blasierte, überreizt Verfeinerte hat, liebt man Trübner, weil er in seiner robusten ruhigen Vitalkraft wie ein Mensch aus einer stärkeren, gesunderen Zeit erscheint.

Deutschland und Österreich seit 1880.

Die Weiterentwicklung, die sich seit 1880 vollzog, ist hiermit schon angedeutet. War die Generation von 1870 durch Courbet befruchtet worden, so machte sich nun der impressionistische Einfluß geltend. Und als denjenigen, der am frühesten und konsequentesten in diese impressionistischen Bahnen einlenkte, muß man *Max Liebermann* nennen.

Auch Liebermanns Tätigkeit reicht noch in die Jahre zurück, als Courbet Gärung in das deutsche Schaffen gebracht hatte. Er war damals Akademieschüler in Weimar, und seine ersten Werke — die Gänserupferinnen und die Konservenmacherinnen, die er 1872 dort malte — zeigen, daß auch für ihn der erste Mentor Gustave Courbet war. In dem einen Bild sitzen alte Weiber in einer dunklen Scheune und rupfen Gänse; in dem andern sieht man in einem dunklen niedrigen Raume Frauen mit dem Messer Gemüse putzen. Nichts Anekdotisches, Illustratives gibt es. Ein Künstler spricht, der die Wollust der Malerei empfindet, dem es eine sinnliche Freude ist, schöne, volltonige Farben zu mischen, braune Wände, blaue Schürzen und dunkelgrünes Gemüse zu Stilleben anzuordnen und gelblichweiße Dinge pikant aus dem braunschwarzen Dunkel aufleuchten zu lassen.

Dann ging er nach Paris. Schon 1873, als die vorher so regen Beziehungen zwischen deutscher und französischer Malerei durch den Krieg eine jähe Unterbrechung erlitten hatten, konnte Liebermann, dessen Äußeres nichts von blondem Germanentum hatte, es riskieren, wieder die erste Rekognoszierungspatrouille in das feindliche Land zu reiten. Freilich, vom Impressionismus wurde er zunächst noch wenig

---

Über Liebermann: Rosenhagen, Bielefeld 1900. Scheffler, Berlin 1904. — Über Uhde: Rosenhagen Klassiker d. Kunst, Band XII, Stuttgart 1908. — Über die Worpsweder: R. M. Rilke, Bielefeld 1903. — Über Klinger: Max Schmid, Bielefeld 1902. Julius Vogel, Leipzig 1907. — Über Stuck: Bierbaum, Bielefeld 1899. — Über L. v. Hofmann: L. Fischel, Bielefeld 1903. — Über Klimt: Das Klimt-Werk, Wien 1909 ff.



Max Liebermann, Die Konservenmacherinnen.
Leipzig, Museum.

berührt. Er hatte in Weimar von der Kunst Gustave Courbets doch nur eine Vorstellung aus zweiter Hand bekommen. So war es logisch, daß er in Paris gerade diese Kunst nun an der Quelle studierte. Seine Beziehungen zu dem in Paris ansässigen Ungarn Munkácsy hielten ihn gleichfalls bei Courbet fest. In dem Hauptbild, das er in Frankreich gemalt hat, den Arbeitern im Rübenfeld, bewegt er sich also noch ganz in Courbets Bahnen. Man denkt an die Steinklopfer, an das Begräbnis in Ornans. Millet sogar, den er in Barbizon umkreiste, blieb für ihn vorläufig ein abstrakter Begriff. Denn wenn man auch sagen kann, daß das Bild mit der Kartoffelernte sich im allgemeinen mit dem Stoffkreis Millets berührt, ist doch von dem, was formal Millets Note ausmacht, in dem Werke des Deutschen gar nichts zu spüren. Die Bekanntschaft mit dem Impressionismus verrät sich lediglich darin, daß er mehr und mehr sich bemühte, an die Stelle der schönen Farbe den durch die Atmosphäre bedingten Ton zu setzen.

Und in welchem Land kann man diese Sprache des Atmosphärischen am besten verstehen lernen, wo hat schon im 17. Jahrhundert in den Tagen Pieter de Hoochs und des Delftschen van der Meer eine Luftmalerei exquisitester Art geblüht? Wo ist die moderne Kunst nicht wie anderwärts eine Revolution, sondern eine ganz natürliche Evolution gewesen, ein Rückgreifen auf die altvertraute heimische Tradition? Nun, Holland ist es, das Land der schummrigen Innenräume und des weichen Nebels, das Land, wo es in den Farben nichts Grelles und Hartes gibt, sondern wo die feuchte Seeluft selbst das Widerstreitendste zu Symphonien bändigt. Liebermann machte also, nachdem ihm die Werke der Impressionisten theoretisch den Weg zur Luftmalerei gewiesen hatten, zu seinem Standquartier Holland. Dort stellte er sich vor die Natur, suchte deren Stimmungen, die denkbar



Max Liebermann, Das Altmännerhaus
in Amsterdam.
Berlin, Sammlung Arnhold.



Max Liebermann, Die Schusterwerkstatt. Berlin, Nationalgalerie.
Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

einfachsten Stimmungen ohne Atelierwitz in möglichster Einfachheit wiederzugeben. Und man möchte sagen, daß seine Bilder gerade wegen dieser anspruchslosen Schlichtheit als die natürliche Fortsetzung guter altholländischer Kunst erscheinen. Da sitzen alte Männer im Garten des Pfründnerhauses, rauchen ihre Pfeife, schauen nachdenklich vor sich hin, lesen die Zeitung, reden mit dem Nachbar, lassen in beschaulichem Nichtstun sich von der Sonne bescheinen. Dort stopft eine alte Frau am Fenster ihre Strümpfe, während das Tageslicht weich und mild über die weiße Haube, das Gesicht, die alten runzligen Hände gleitet. Oder ein Schuster, die Zange in der Hand, mit seinem Gesellen in der Werkstatt sitzend, besohlt Stiefel. Oder Wäscherinnen breiten weiße Laken auf grünen Rasenflächen aus. Oder Ferkel drängen sich gierig an den Futtertrog, während die Alte grunzend beiseite sitzt. Oder Waisenmädchen in schwarzroten Kleidern mit weißen Schürzen und weißen Häubchen spazieren im Garten ihres Stiftes, nähen und plaudern. In welchen Erzeugnissen moderner Genremalerei findet man diese Natürlichkeit? Bei den Gänserupferinnen, ja noch bei den Arbeitern im Rübenfeld merkte man ein wenig das Gestellte. Die Leute arbeiteten nicht, sondern ließen sich malen, indem sie die Gesten der Arbeit machten. Jetzt ist an die Stelle dieses Restes von Modellbeigeschmack, den seine älteren Werke noch hatten, echtes, in seiner Unbefangenheit erlauschtes Leben gesetzt. Unzählige vor Liebermann hatten die Bilder der alten Holländer studiert, doch nur auf das bunte Kostüm hin, das daran die Mode von einst bestimmte, und waren deshalb über das Niveau schülerhafter Nachahmung nicht hinausgekommen. Liebermanns Bilder könnten im holländischen Saal eines alten



Max Liebermann, Das Tischgebet. Hamburg, Kunsthalle.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Museums hängen als Werke eines Mannes, der aus den Elementen seiner Zeit ebenso Gutes und Geschmackvolles machte, wie es einst den Alten mit den Elementen ihrer Zeit gelang; als Werke eines Mannes, der nicht durch die Brille der alten Meister, nein, mit ihren Augen ins Leben schaute. Doch noch etwas anderes tritt in manchen Werken hervor, etwas, das von den alten holländischen Meistern keiner hatte und das sich daraus erklärt, daß nun die Eindrücke, die Millet ihm gegeben hatte, sich in Eigenes umsetzten, daß die eigentliche Seele von Millets Kunst sich ihm enthüllte. Was Millets Werken ihre heroische Größe gibt, ist bekanntlich das elementare Raumgefühl, mit dem er die urtümlich vereinfachten Figuren in die Landschaft setzt. Liebermann hat in manchen seiner Werke dieselbe Großzügigkeit und epische Wucht. Alles weitet sich, wird ruhig und machtvoll. Sein Studium erscheint als ununterbrochene Übung des Auges, nur die großen Linien, das Monumentale des Konturs, den Rhythmus in Natur und Menschenleben sehen zu lernen. Das Bild mit der holländischen Dorfstraße zeigt zwei Mägde, von denen die eine Gras geschnitten hat, die andere ihre Kuh zur Weide führt. Es deutet, 1885 gemalt, den Weg zur großen Kunst an, den der Maler nun geht. Auch auf der Flachsscheuer in Laren bewundert man nicht nur die feine graue Luft, die den Raum durchrieselt, nicht nur die Natürlichkeit in den Bewegungen der Arbeiterinnen, sondern man bemerkt auch in der Liniensprache einen Zug ins Monumentale, zur Synthese, der sofort fühlbar wird, wenn man etwa Menzels Schmiede daneben hält. Dann, in den Netzeflickerinnen der Hamburger Kunsthalle hat er sein Ziel erreicht. Er umkreist erst das Motiv in Zeichnungen, sucht in der einen mehr das Leben auf den Feldern, in der anderen mehr die großartige Nirwanapoesie der



Max Liebermann, Die Netzeflickerinnen.
Hamburg, Kunsthalle.
Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.



Max Liebermann, Selbstbildnis.
Dresden, A. Rotermundt.

Natur zu packen. In dem Bilde selbst hat beides sich unlösbar verbunden. Eine nordische Ebene dehnt sich aus, nackt und öd. Alles Grün spielt ins Graue über. Graue Wolken durchziehen den Himmel. Und inmitten dieser Landschaft, die so grandios in ihrer Leere ist, sitzen und knien Frauen, alte und junge, Netze ausspannend und flickend. Eine schreitet mit Netzen beladen dahin, mächtig in den Horizont hineinwachsend. Ein Windstoß fegt durch ihre Röcke. Weit ins Unendliche schweift der Blick. Kein zweiter außer Millet hat die Fähigkeit, den Raum zu gestalten und mit Poesie zu erfüllen, in diesem Maße gehabt. Wo Menzel ein Sammelsurium kleiner Beobachtungen gegeben hätte, hat Liebermann in wenigen Figuren den ganzen Gehalt



Max Liebermann, Hof des Mädchenhauses in Amsterdam.
Frankfurt a. M.

des Motivs derart zusammengedrängt, daß die Gestalten wie Symbole wirken. Noch in anderen Bildern schlug er diese mächtigen Akkorde großgesehener Landschaften an, aus denen die Figuren feierlich wie Statuen aufragen. Da ist in der Münchener Pinakothek die Frau mit den Ziegen, deren mächtige Silhouette sich so wundervoll von dem Grau der Düne und dem Grau des Himmels abhebt. Da ist im Leipziger Museum der am Wegrain sitzende Bauer, wo das Gefühl der unendlichen Ausdehnung des Raumes auch so wundervoll suggeriert wird; im Museum von Königsberg der schreitende Bauer, beim Fürsten von Liechtenstein in Wien das Bild mit der jungen Schäferin, die beim Strickstrumpf ihre Lämmer weidet: wo er auch das wahrmacht, was er damals in den Worten aussprach, daß nicht das sogenannte Malerische ihn reize, sondern die Wiedergabe der Natur in ihrer Einfachheit und Größe. Dabei darf man nicht vergessen, daß

die Bilder keineswegs nur eine neue Auflage von Millet sind. Denn das, was Millets Größe ausmacht, seine Formenanschauung und Raumgestaltung, kommt rein doch nur in seinen Zeichnungen zum Ausdruck, während er als Maler etwas Ungefüges, ölig Schweres behielt. In Liebermanns Werken ist mit der plastischen Wucht noch eine Schönheit des Atmosphärischen verbunden, wie sie bei Millet niemals vorkommt. Das heißt, er hat Millet in die Gegenwart herübergeleitet, während in Frankreich selbst ein solches Verbindungsglied zwischen Millet und den Modernen fehlt.

Freilich, das Programm des eigentlichen Impressionismus war auch durch diese Werke noch nicht erschöpft. Er hatte bis dahin den gewöhnlich grauen Tageston und das Spiel der Sonnenflecke ge-



Max Liebermann, Die Bleiche. Berlin, Sammlung Arnhold.

malt, hatte sich bemüht, ruhige Menschen in der Ungezwungenheit ihres Gebarens darzustellen, so daß jede Pose, jeder Modellbeigeschmack fernblieb, hatte gesucht auch die Komposition möglichst so zu gestalten, daß sie natürlich und ungezwungen die Elemente des Lebens umfaßte. Doch die Impressionisten waren ja in allen diesen Dingen noch viel weiter gegangen. Sie malten nicht nur die Luft, die die Farbe abdämpft, sie malten auch das Licht, das sie ins Unendliche nuanciert, die farbige Fläche in einen Komplex der mannigfaltigsten, doch harmonisch zusammenklingenden Tonwerte auflöst. Es war möglich geworden, in den Bildern, ohne daß sie bunt wirkten, das reichste farbige Leben aufzufangen. Und weiter. Aus der Bekanntschaft mit den Japanern hatten sich auch hinsichtlich der Komposition und der Analyse der Bewegung ganz neue Probleme ergeben. Während Manet noch Wert auf geschlossenen, regelrechten Aufbau legte, herrscht bei Degas, dem großen Meister der aufgelösten Komposition,



Max Liebermann, Bildnis von Liebermanns Eltern.
Berlin, Im Besitz des Künstlers.

die geistvollste Freiheit. Stets sind die Szenen so abgeschnitten, daß es nichts Totes, Konstruiertes, sondern nur lebende Punkte gibt. Desgleichen hat er als Bewegungskünstler uns Bewegungen sehen gelehrt, deren aparte Schönheit noch nicht gefühlt war, hat Momente zu fixieren gewußt, die in ihrer Flüchtigkeit zu erhaschen kaum vorher gelang. Das sind die Probleme, mit denen auch Liebermann sich in seinen späteren Werken beschäftigte. Und diese neuen Probleme brachten selbstverständlich auch eine Erweiterung des Stoffgebietes mit sich. Solange es sich für ihn um die Schilderung des ruhig Zuständlichen handelte, war er der Maler der holländischen Bauern, der Maler des Landlebens der holländischen Küste gewesen. Man dachte, wenn sein Name genannt wurde, an graue Dünenlandschaften und ärmliche Stuben mit Waisenmädchen, Bauern und Fischern. Er hatte die Bewegung in ihrer elementarsten Form, die Arbeit, hatte das Licht in seiner elementarsten Wirkung, den gewöhnlichen Tageston, geschildert. Nun, wo er auf prickelnden Luminismus, auf die Analyse momentaner Bewegungen ausging, brauchte er andere Objekte. Es trat ganz von selbst zum Alltäglichen das Aparte, zur Düne die Großstadt, zum Bauern die vornehme Welt. Es erfüllte sich auch an ihm, was Zola im Beginn der neuen Bewegung schrieb: „Der Naturalismus hängt nicht ab von der Wahl des Vorwurfs. Die ganze Gesellschaft ist seine Domäne vom Salon bis zur Kneipe." Liebermann schmiedete sich die Instrumente, um das moderne Leben malen zu können, wie es in jeder Form uns umbrandet. Und dieser Reichtum der Mittel, über den er nunmehr



Max Liebermann, Seilerbahn.
Berlin, Paul Cassirer.

verfügte, brachte in seine Produktion ein solches Ungestüm, eine so nervöse Freude am Schaffen, daß man sagen möchte, er habe seine Sturm- und Drangzeit erst in diesen Jahren erlebt.



Max Liebermann, Münchener Biergarten.
Berlin, Nationalgalerie.

An dem Bierkellerthema, das ihn von Jugend an gereizt hat, läßt sich dieser Übergang zum rein Impressionistischen besonders deutlich verfolgen. In einem Bilde seiner Münchener Zeit war er noch nicht eigentlich Maler. Denn der Hauptakzent war auf das Gegenständliche, auf die Figuren gelegt. Durch die Aneinanderreihung netter genrehafter Dinge suchte er in Menzelschem Sinn das Auge zu beschäftigen. Das Bild mit dem Bierkeller in Brannenburg, 1893 entstanden, ist ganz anders konzipiert. Alles Gegenständliche tritt zurück. Nichts als die flimmrige Illusion wird gegeben, die das Auge hat, wenn es in ein Stück Landschaft hineinblickt, wo Sonnenstrahlen durch die Kronen der Bäume rieseln und auf dem Boden, auf den farbigen Kleidern der Menschen spielen. Und was ist farbiger als das bunte Gefieder der Vögel? Was farbiger als ein rotgestrichenes Bauernhaus, das das ganze Licht in sich aufgesogen hat und in mildem Glanze zurückstrahlt? Derartige Bilder sind also für den Liebermann der 90er Jahre ganz besonders bezeichnend. Er malte den Papageienmann und die Papageienallee des zoologischen Gartens in Amsterdam, wo die Farben wie von innen heraus glühen und leuchten. Es folgten Bilder wie die Straßenpartie aus Scheveningen, der Schulgarten, das Haus



Max Liebermann, Badende Jungen.
Frankfurt a. M., Sammlung Fleisheim.

von Edam, das Gartenrestaurant in Leyden oder der Kirchgang in Laren, wo das Grün des Blattwerkes, die roten Ziegeldächer, die lebhaften Farben der Kleider und das durch die Bäume sickernde Licht so wundervolle Buketts vibrierender lichter Töne ergeben. Es folgte die Seilerbahn, wo das Blau im Kittel des Arbeiters so schön in das Violettbraun des Erdreiches und das matte Grün der Bäume hineinklingt. Weiter der Blick aus seinem Atelier mit all dem wimmelnden farbigen Leben, wie es Claude Monet kaum besser gegeben hätte; der Fleischerladen, jene wundervolle Symphonie von Tiefrot und Orangegelb; das Papstbild, an dem der Katholik die weihevolle Feierlichkeit vermissen mochte, das aber den Kunstfreund bestrickte wegen der erstaunlichen Meisterschaft, mit der ein kaleidoskopisches Potpourri



Max Liebermann, Zeichnung.

von Fahnen, Kostümen und Bildern zu einem einheitlichen Farbenakkord gebändigt war. Schließlich die Judengasse in Amsterdam, wo das hellgrüne Gemüse, die graubraunen Häuser, die bunten Kleider und blauen Fensterläden in so rauschender Farbenfreudigkeit durcheinanderklingen. Ohne die impressionistischen Errungenschaften wäre ein solcher Farbenreichtum bunte Zerfahrenheit und barbarische Roheit. Brutal und schreiend würden die Farben sich bekämpfen. Liebermanns Bilder, auf impressionistischer Basis aufgebaut, sind von einer Kultur sondergleichen. Die feinsten Valeurs halten alles vermittelnd und einigend zusammen. Dabei ist einzig, daß er auch der Gefahr des Impressionismus entging, ins rein Luministische zu verfallen, was so vielen dieser Bilder das Knochengerüst, die klare Fernwirkung nimmt. Ein Bild von ihm wirkt, ohne diese Wirkung mit gewaltsamen Mitteln zu erkaufen, dekorativ im besten Sinne des Wortes, weil die klare Organisation der Massen allem eine ungeheure Plastik verleiht.

Die Meisterschaft, mit der in dem Papstbild und der Judengasse das meerartige Wogen der Menge, der Rhythmus der Massenbewegung gepackt ist, führt dann auf jene anderen Bilder, wo er das sprühendste Leben, die momentansten Bewegungen hascht. Die See in ihren wechselnden Stimmungen zu malen, dazu gehört ein scharfes auf Momentbilder gestimmtes Auge und eine schnelle Hand. Sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen, war also ein besonderes Ziel seines Strebens. Und damit ließ sich dann gleichzeitig moderne Aktmalerei verbinden. Denn mit dem Nackten in der modernen Kunst ist es ja eine mißliche Sache. Es ist für den Künstler von heute nur eine Verlegenheitsaushilfe, wenn er, um einen Akt zu motivieren, Adam und Eva, Delila und Simson darunterschreibt oder nach einem mythologischen Titel sucht. Die einzige malbare Situation, in der wir heute noch mit Unbefangenheit nackt sind, ist das Bad. Es entstanden also die verschiedenen Strandszenen mit badenden Jungen — Jungen, die im Wasser plätschern oder nach dem Baden sich anziehen, wo die momentanen Bewegungen der jugendlichen fröstelnden Körper so meisterhaft gehascht, die hundert verschiedenen Nuancen, die das Spiel des Lichtes auf der Haut erzeugt, so erstaunlich gemalt sind: Bilder, deren hohes Künstlertum man um so mehr zu würdigen vermag, wenn man etwa Werke dagegenhält, in denen akademische Maler solche Badeszenen rein im Sinne der schönen Modellpose behandelten. Weiter reizte ihn die Wiedergabe sportlicher Bewegungen. Er malte die Tennisspieler, wo das Auge so entzückt der Grazie dieser eleganten jungen Körper folgt, die sich im Rhythmus des Spieles wiegen. Und namentlich die verschiedenen Reiterbilder entstanden. Die Finessen der hohen Schule, die ritterliche Eleganz des Reiters, der elastisch im Sattel sitzt, und die Nervosität des Rassepferdes, das auf den leisesten Druck des Schenkels reagiert — das sind ja Dinge, die von Velazquez bis auf Géricault und Degas so viele große Künstler gereizt haben. Und Liebermanns Reiter sind dieser stolzen Ahnenreihe nicht unwürdig. Er malte die Polospieler, wo an die Treffsicherheit des Auges und die Schlagfertigkeit der Hand die denkbar größten Anforderungen gestellt waren, malte den Jungen, der sich aufs Pferd schwingt, dann das Paar auf dem Spazierritt, wo in der Wiedergabe



Max Liebermann, Zeichnung.

der Bewegung der ausdrucksvollste Moment, die suggestivste Linie so fein gefunden ist, wie nur Degas oder die Japaner es vermocht hätten; er malte schließlich das Werk, das für diese Phase seines Schaffens ein ebenso herrliches Dokument ist, wie es für die vorausgegangene die Netzeflickerinnen der Hamburger Kunsthalle war — die Reiter am Strande, worin er den Reiz der Sekunde mit solcher Sicherheit fixierte, der Anordnung ohne jede gewaltsame Geschlossenheit doch so bildmäßigen Charakter gab. Wahrlich ein riesiger Weg, den er von den Gänserupferinnen bis zu Bildern dieser Art zurücklegte. Maler, die frühzeitig sich eine fertige Formensprache zum Ausdruck von Gedanken zurechtmachen, die sie aus der Tiefe des Gemüts schöpfen, verbrauchen und wiederholen sich bald. Das Schaffen Lie-



Max Liebermann, Zeichnung.

bermanns, dem die Natur stets neue Fragen, stets neue Probleme vorlegte, war ein ewiges Sicherneuern, wie die Natur selbst mit jedem neuen Frühling neues Leben und neue Schönheit gebiert. Ja, wie bei so vielen großen Alten hat sich sein Herbst noch viel fruchtbarer und reicher als der Frühling gestaltet.

Die Entwicklung, die er als Porträtmaler durchmachte, bietet dazu die logische Ergänzung. Er hatte in seinen frühen Figurenbildern nach möglichster Unbefangenheit und Natürlichkeit in der Wiedergabe des Lebens gestrebt. So sah er auch in seinen Bildnissen von Anfang an, außer auf malerische Distinktion, besonders auf posenlose Schlichtheit. Den Hamburger Bürgermeister Petersen malte er in der Weise, daß das Schwarz der altholländischen Amtstracht, das Weiß des steifen Kragens und das Grau der Wand einen an Velazquez anklingenden Akkord ergaben. Der Don Juan d'Austria des großen Spaniers mag ihm vorgeschwebt haben.

In dem Bildnis seiner Frau lieferte er ein feines, in der Silhouette sehr reizvolles Stilleben von Weiß und Rosa. Fontane, Grisebach, Meunier malte und zeichnete er so, daß er allem gesucht Geistreichelnden prinzipiell aus dem Wege ging. Auch Gerhart Hauptmann liest nicht die Weber vor, Virchow studiert keine Schädel. Ja, sie bemühen sich nicht einmal, durch inspirierten Augenaufschlag dem Betrachter ihre Eigenschaft als große Männer fühlbar zu machen. Das unterscheidet Liebermann von Lenbach. Während Lenbach auf sehr billige, sehr stereotype Weise, durch die Pathetik des Blickes seine berühmten Paradevorstellungen psychischer Größe inszenierte, hat Liebermann solche Mittel immer verschmäht. Und gerade deshalb ist die Sprache seiner Bildnisse viel eindringlicher, stärker und reiner. Das Bild seiner Eltern: wie intim und feinsinnig wirkt es; das seines Töchterchens: nicht der Ausdruck eines Wesens, das gemalt wird, nein, kindliches Sinnen, Unbefangenheit, Träumerei; sein Selbstporträt: der Liebermann, den wir kennen, weltmännisch, geistvoll, sarkastisch; Bode: nicht Amateur, auch nicht ausschließlich Gelehrter, sondern ein Beamter, ein Organisator von Kunstsammlungen, der Typus preußischer Korrektheit und preußischen Pflichtgefühls. Und was für ein sprühendes, momentanes Leben hat er dann später, als er der Maler der Reiter am Strande geworden war, auch manchen seiner Bildnisse zu geben gewußt. Wenn er etwa den aristokratischen Rassetyp des Fürsten Lichnowsky oder die massive Jovialität des Herrn von Berger malt, wird man direkt an Frans Hals erinnert.



Max Liebermann, Papageienallee.
Berlin, Sammlung Arnhold.



Max Liebermann, Reiter am Strande.
Berlin, David Friedmann.



Max Liebermann, Bildnis Wilh. Bodes.
Berlin, Sammlung Wilh. Bode.

Mag das große Gruppenbild mit dem Professorenkonvent, das er für die Hamburger Kunsthalle schuf, in der Raumgestaltung nicht ganz glücklich gewirkt haben, so waren doch auch hier viele Köpfe Meisterstücke geistvollster Charakteristik und sprühendsten Ausdrucks. Ganz besonders die Zeichnungen, die den ersten Eindruck fixierten, gehörten in ihrer Unmittelbarkeit und Großzügigkeit zum Besten, was die Kunst unserer Tage hervorbrachte.

Überhaupt wäre eine Würdigung Liebermanns unvollständig, wollte man nicht auch seiner Tätigkeit als Zeichner gedenken. Selbstverständlich hat er von dem sauberen Linienstil Menzels nichts. Denn andere Ziele verlangen andere Mittel. Doch das fortwährende Zeichnen, das Notieren aller Beobachtungen ist auch ihm, wie vorher Menzel, zur zweiten Natur geworden, eine heitere Wissenschaft, die er wie etwas Selbstverständliches betreibt. Bald kommt es ihm darauf an, eine Bewegung auf das einfachste zu kennzeichnen. Es handelt sich etwa um die Feststellung, wie bei der Arbeit und beim Spielen, beim Gehen, Laufen, Bücken, Kauern, Liegen, Tragen, Reiten, Schwimmen die Glieder funktionieren. Bald beschäftigt er sich mit perspektivischen Fragen, mit Fragen der Raumgestaltung, wenn er etwa in landschaftlichen Studien weite Fernblicke über flaches Gelände gibt. Und wenn es richtig ist, daß ein Meisterwerk das ist, das mit möglichst geringen Mitteln möglichst viel ausdrückt, so gehören manche dieser Blätter trotz ihres kleinen Formats zu Liebermanns ausgezeichnetsten Werken. Von ihm stammt ja das Wort: Zeichnen ist die Kunst fortzulassen. Und wie er alles auf wenige Striche reduziert, die gerade das, worauf es ankommt, suggerieren, das läßt sich mit Worten nicht schildern. Es ist erstaunlich, wie er in einer einzigen Linie die ganze Silhouette einer Figur zu umreißen weiß, bewundernswert, wie er in landschaftlichen Blättern allein durch die Valeurs, durch Abstufungen von hell und dunkel farbiges Leben ausdrückt, oder wie



Max Liebermann,
Bildnis des Fürsten Lichnowsky.
Kuchelna, Fürst Lichnowsky.

er in anderen Blättern allein durch Varianten der Strichstärke die weite Eintönigkeit der Düne, die Unendlichkeit des Himmels fühlbar macht. Selbst wenn er mit kaum andeutenden Mitteln arbeitet, weiß er die Quintessenz des Motivs ohne ungelösten Rest zu geben. Und überall fühlt man die Klarheit, die sein ganzes Wollen beherrscht, die ungeheure Energie, die er bei der Lösung jeder Aufgabe einsetzt.



Max Liebermann, Simson und Delila. Frankfurt a. M.

Energie, Klarheit, zielbewußte Tatkraft — das sind ja überhaupt die Worte, die sich bei Liebermann immer und immer wieder aufdrängen. Denn so viel er produziert hat, so sehr er in der Arbeit aufzugehen scheint, ist die künstlerische Tätigkeit nur ein Teil im Wirken dieses seltsamen Mannes. Was er als Anreger, als Agitator leistete, war für unsere Kunst kaum weniger wichtig. Der deutsche Künstler ist im allgemeinen ein wenig praktisches Wesen. Er will seine Ruhe haben, ist zu weltfremd, zu bequem, um sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Er schafft seine Werke, stellt sie aus und überläßt es dem Zufall, ob sie Erfolg haben oder nicht. Wenn er nicht reüssiert, kehrt er der Gesellschaft, die ihn nicht verstand, mürrisch den Rücken, schimpft in der Kneipe, vergräbt sich bei den Bauern, hofft, daß sein irdisches Märtyrertum durch posthumen Ruhm belohnt wird. Die Franzosen, nicht die schlechtesten, dachten darüber anders. Sie wußten, daß das Wort vom stärksten Mann, der allein steht, für den Künstler kaum zutrifft, wußten, daß die Basis für jede Kunst der Geschmack des Konsumentenkreises ist und daß Schlachten nicht von einzelnen, sondern von Armeen geschlagen werden. So organisierten sie den Kunstbetrieb. Sie vereinigten sich zu Gruppen. Sie schrieben. Sie dirigierten die Presse, wußten in bedeutenden Schriftstellern sich geeignete Champions zur Vertretung ihrer Ideen zu schaffen. Courbet



Max Liebermann, Tennisspiel. Berlin, Sammlung Arnhold.

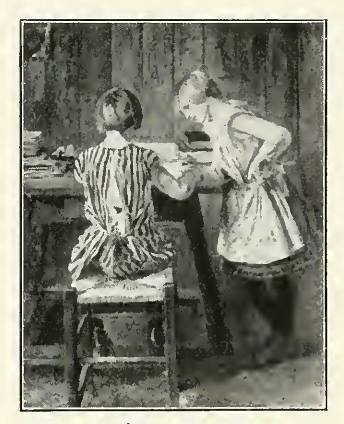
zum Beispiel, der urarische Courbet, hätte einen so tiefgehenden Einfluß sicher nicht ausgeübt, wenn er nicht selbst für seinen Ruhm und den Verkauf seiner Werke gesorgt, mit seiner Tätigkeit als Künstler nicht eine ebenso ausgedehnte journalistische Propaganda verbunden hätte. Manet wäre ohne die Freundschaft mit Zola und Théodore Duret nicht zu so schneller Anerkennung seines Genies gelangt. Liebermann hat von den Franzosen auch in dieser Hinsicht gelernt. Die weltferne Einsamkeit, in der ein Leibl oder Marées sich wohl fühlte, war seine Sache nicht. Es ging ihm nicht in den Kopf, daß ein deutscher Maler notwendig ein verkanntes Genie zu sein hätte. So hat er, um sich durchzusetzen, sich nicht nur seines Pinsels bedient, er hat den Verkauf seiner Werke mit Nachdruck betrieben. Er schreibt, er hält Reden, sucht den Geschmack der Gesellschaft zu bestimmen, hat mit der Presse, mit den Kritikern stets guten Verkehr gepflegt, hat es verstanden, die künstlerischen Kräfte Berlins zu sammeln und in den Dienst seiner Gedanken zu stellen. Das machte ihm manchen Gegner, selbst unter denen, die ihn als Künstler schätzen. Diktatoren sind eben niemals bequem. Die rücksichtslose Energie, mit der sie ihr Ziel verfolgen, macht sie denen verhaßt, die kein Tyrannenblut haben. Doch schließlich fragt sich nur, ob diese Ziele gut oder schlecht sind. Und darüber ist kein Zweifel: Liebermanns Kunst ist gut. Man darf ihn gewiß nicht zu den Eroberern, zu den Pfadfindern zählen, zu jenen Phänomenen, deren Kräfte aus unbekannten Quellen zu fließen scheinen. Nein, von etwas schon Vorhandenem ging er aus. Als vielgereister Mann hatte er vor seinen meisten Berufsgenossen den Vorteil, daß er das Gute, was in ganz Europa gemacht wurde, schon sah, als es sonst in Deutschland wenig bekannt war. Glückliche Verhältnisse gestatteten ihm, Künstler zu bleiben, während so viele andere, die ganz ebenso energisch einsetzen, des leidigen Broterwerbs halber gezwungen sind, später einen Kompromiß mit dem Geschmack der Menge zu schließen. Gesundheit, das Kostbarste, was ein Schaffender braucht, war ihm gleichfalls beschieden. Alle diese Äußerlichkeiten, die zusammenkamen, um Liebermann seinen Weg zu erleichtern, darf man gewiß nicht verschweigen. Doch selbst wenn man zugibt, daß er kein Originalgenie war, daß er, von wohlorganisiertem Geschmack geleitet, nur das nach Deutschland importierte, was anderwärts durch Courbet, Millet und Israels, durch Manet und Degas längst zum Siege geführt war, muß man andererseits anerkennen, daß er auf der Basis dieses rezeptiven Verständnisses Werke hervorbrachte, die mit zu den besten des modernen Europa zählen. Gerade in ihrer ausgesprochenen Modernität, ihrem Freisein von allem Archaisieren und elegischen Rückwärtsschauen ist seine Kunst gleichsam ein Leuchtturm, der uns die Rich-

tungslinie zeigt, die unser Schaffen einhalten muß. Die Kraft, die er einsetzte, um sich selbst und Werke verwandten Geistes zur Geltung zu bringen, hat also einer Sache gedient, die des Schweißes der Edlen wert war. Er hat den Sinn der Deutschen für das, was Kunst ist, gestärkt, hat durch die Klarheit, mit der er seinen eignen Weg ging, auch uns zur Klarheit verholfen über das, was in unseren Tagen die Kunst kann und was ihr versagt ist, hat den Jüngeren das Gelände erschlossen, auf dem sie dann ohne Kampf, ohne planloses Tasten, ohne erst Hindernisse prinzipieller Natur beseitigen zu müssen, frei sich bewegen konnten. Er ist als Anreger nicht nur die treibende Kraft für das Kunstleben Berlins, nein, als großer Organisator geradezu eine Macht im kunstpolitischen Leben Deutschlands geworden. Und tat nicht gerade ein solcher Organisator uns not? Ist es nicht schließlich an der Zeit, daß auch in künstlerischen Dingen eine gesunde Realpolitik den berühmten deutschen Idealismus ablöst? Warum verlaufen bei uns so viele Bestrebungen im Sande? Warum werden so viele Künstler erst nach ihrem Tode entdeckt? Warum mußten wir unsere Anregungen stets vom Auslande beziehen, statt sie bei unseren eigenen Meistern holen zu können? Der Grund ist der, daß gerade unseren großen Künstlern alle organisatorischen Fähigkeiten fehlten, daß sie sich lediglich in ihre Arbeit verbissen, statt auch Parolen auszugeben und Marschrouten vorzuzeichnen. In Liebermann schenkte uns das Schicksal endlich einen Künstler, der auch zum Führer geboren war. Und wenn sich in Zukunft die Bestrebungen der einzelnen weniger zersplittern, wenn in die Zerfahrenheit unseres Kunstlebens mehr Einheitlichkeit, mehr Zusammenschluß, etwas von der planvollen Logik kommt, die das französische Schaffen immer geleitet hat, muß man diesen Erfolg vorzugsweise an den Namen Liebermann knüpfen.

Was in Berlin Max Liebermann heißt, heißt in München *Fritz von Uhde.* Sie sind ziemlich gleichaltrig: Liebermann wurde am 20. Juli 1847, Uhde am 22. Mai 1848 geboren, und wenn sein Debut erst 1880, 8 Jahre nach dem Auftreten Liebermanns erfolgte, so erklärt sich das daraus, daß er lange Offizier gewesen war, bevor er der Malerei sich zuwandte.

Nach religiösen Bildern hat sich bekanntlich die Vorstellung, die man mit dem Namen Uhde verknüpft, hauptsächlich gebildet. Als er 1884 „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, 1885 „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast“, 1886 „Das Abendmahl“, 1887 „Die Bergpredigt“ ausstellte, erregte er einen Sturm der Entrüstung. Man war an Plockhorst gewöhnt. Also fand man es schon empörend, daß Uhde nicht auch einen Aufguß Raffaelschen Tees servierte. Man war historisch gebildet. Also fand man es lächerlich, daß er Christus unter moderne

Menschen setzte. Andere replizierten darauf: sämtliche alte Meister haben die Geschehnisse der Bibel in ihre eigene Zeit verlegt. In Gozzolis und Ghirlandajos, in Eycks und Memlings Werken lebt das 15. Jahrhundert mit seinen Menschen und Moden, seinen Sitten und Gebräuchen fort. Dürer hat das Leben der Maria wie ein Frauenleben



Fritz v. Uhde, Schularbeiten.
Dresden, W. v. Seydlitz.



Fritz v. Uhde, Am Fenster.
Frankfurt a. M., Sammlung Fleisheim.



Fritz v. Uhde, Kinder von Zandvoort.
Wien, Moderne Galerie.

aus dem Nürnberg seiner Tage erzählt. Uhde tut nichts anderes, als was die Großen der Vergangenheit, noch Murillo und Rembrandt taten. Selbst die Bibelmalerei des italienischen Cinquecento war nur scheinbar Idealismus. Die gravitätischen Heiligen Raffaels und Tizians sind Verwandte der würdevollen, ernst repräsentierenden Menschen, die wir aus den Bildnissen der nämlichen Meister kennen. Und da die „klassische“ Kunst also auch im Leben wurzelte, war es falsch, wenn

spätere Akademiker in ihr die ewig gültigen Rezepte zur Anfertigung biblischer Bilder zu finden glaubten. Was in der Originalausgabe echt war, wurde in solchen Nachahmungen zu totem, geistlosem Schema. Besonders nordische Maler müssen lügen, wenn sie um die Pose Raffaels sich bemühen. Denn der nordische Mensch kennt den dramatischen Schwung der Geste nicht, in den sich beim Südländer seelisches Leben umsetzt. Wir bleiben äußerlich still, während es in uns rumort und zuckt. Statt Uhde zu tadeln, weil er die edlen Gesten Plockhorsts nicht hat, muß man ihn im Gegenteil loben, weil er zarte seelische Dinge ohne jedes Hilfsmittel einer konventionellen, dem Arsenal alter Kunst entlehnten Gebärdensprache ausdrückt. Er hat der



Fritz v. Uhde, Die Trommelübung. Dresden, Gemäldegalerie
Phot. der Photogr. Union, München.

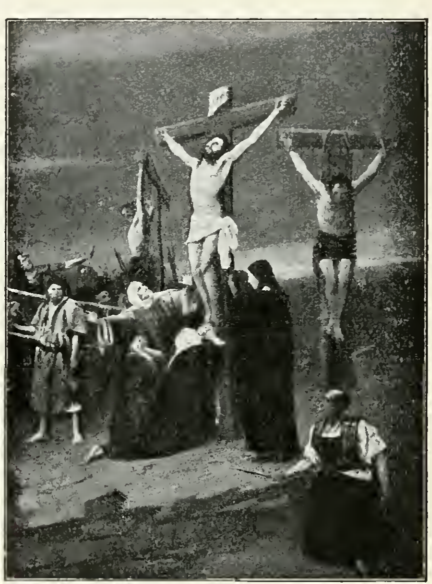
religiösen Malerei neues Lebensblut zugeführt, indem er, von allem Kostümschwindel, aller falschen Noblesse absehend, wieder wie Rembrandt das Hauptgewicht auf den psychischen Stimmungsgehalt der Themen legte.

So argumentierte man damals. Heute ist die Entrüstung verstummt. Daß Uhdes biblische Bilder die feinsten Paraphrasen sind, die das Evangelium in unseren Tagen noch fand, wird von wenigen bezweifelt. Doch auch den anderen Satz, er habe die religiöse Malerei neu belebt, kann man nicht mehr unterschreiben. Man sieht in seinen Bibelbildern eher Paradigmen jener Unklarheit, die überhaupt durch die künstlerischen Bestrebungen des letztvergangenen Jahrhunderts ging.

Denn darüber besteht kaum ein Zweifel: die eigentliche religiöse Kunst ist schon seit dem 17. Jahrhundert tot. Das 18., revolutionär auf allen Gebieten des Geisteslebens, ist der Anfang der neuen Zeit auch insofern gewesen, als es die alte Bibelmalerei resolut zu den Akten legte. Tiepolo, der letzte große Kirchenmaler, ließ das, woran Jahrhunderte geglaubt hatten, in einem Feuerwerk von Esprit verpuffen. Watteau und Boucher, Goya und Fragonard haben an alles andere eher als an die Bibel gedacht. Und wenn das 19. Jahrhundert die Verpflichtung fühlte, auf die alten Themen zurückzugreifen, so entsprach



Michael v. Munkácsy, Drei Damen im Park.
Verlag Ch. Sedelmeyer, Paris.



Michael v. Munkácsy, Golgatha.
Rechte Hälfte. Dresden.
Verlag Ch. Sedelmeyer, Paris.

das nur der retrospektiven Gesinnung einer Zeit, die sich erst mit der Vergangenheit auseinandersetzen mußte, bevor sie endgültig zum Bewußtsein ihrer selbst gelangte.

Die Geschichte der religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts ist also eine große Leidensgeschichte, ein Todeskampf, eine Kette mißglückter Versuche gewesen. Erst kamen die Nazarener. Overbeck, Schnorr und Cornelius suchten im Anschluß an die primitiven Italiener eine neudeutsche religiöse Kunst zu gründen. Doch wie matt ist alles, wie limonadenhaft abgestanden. Der Beweis, daß aus den Elementen einer toten Weltanschauung Neues sich nicht formen läßt, konnte nicht schlagender als durch diese Bilder erbracht werden. Später machte

dann die Bibelmalerei in automatischer Reflexbewegung alle jeweils herrschenden Moden mit. Die Welt war seit den 40er Jahren in das Zeichen des Verkehrs getreten. Es gab Eisenbahnen und Dampfschiffe. Die Genre- und Landschaftsmaler hatten aus den neuen Reisemöglichkeiten Nutzen gezogen, indem sie Globetrotter wurden und über die Sehenswürdigkeiten fremder Länder berichteten. Eine solche Anregung, ihren Bildern ethnographisches Interesse zu verleihen, ließen auch die Bibelmaler sich nicht entgehen. Der Engländer Holman Hunt und der Franzose Horace Vernet fuhren nach Palästina und kleideten die Bibel neu ein, indem sie echte Orientalen inmitten orientalischer Szenerien als Maria und Joseph vorführten.



Eduard v. Gebhardt, Moses' Tod.

Weiter folgte, parallel mit der Historienmalerei, das biblische Prunkstück. Auf den religiösen Bildern *Munkácsys* paradieren dieselben schön kostümierten Modelle, die auf Pilotys Historien die Statistenrollen der Weltgeschichte spielen. Gabriel Max versuchte, diese Galavorstellungen durch pikante spiritistische Zugaben zu würzen. In einer Zeit, als der Hypnotismus ein beliebtes Gesellschaftsspiel war, machte er Christus zu einem blassen Magnetiseur, der durch Fixieren und Handauflegen seine legendarischen Wunder verrichtet. Als geschichtliche Sittenbilder bezeichnete man die Werke, die sich in der Wiedergabe des Hausrates, der Möbel und Kleider der alten Zeiten ergingen. Ein Ableger dieser Butzenscheibenkunst war die religiöse Malerei *Eduard von Gebhardts,* der die biblischen Geschehnisse im Reformationszeitalter, in den Tagen Dürers und Cranachs spielen ließ.



Eduard v. Gebhardt, Das letzte Abendmahl. Berlin.
Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Unterdessen war das moderne Zeitgemälde auf die histo-



Fritz v. Uhde, Abschied des jungen Tobias.
Wien, Liechtensteingalerie.
Verlag Frz. Hanfstaengl, München.

rische Ära gefolgt. Statt Helden der Weltgeschichte auszugraben, wollte man die Gegenwart malen. Menzel, der als erster die Wendung machte, hat auch zuerst ein biblisches Thema in diesem Sinne behandelt, und sachlich wie er war, glaubte er korrekt zu verfahren, indem er jüdische Modelle verwendete. Auf seiner Lithographie von 1851, die den 12jährigen Jesus im Tempel darstellt, hält ein gescheiter Judenjunge älteren jüdischen Herren aus Berlin SO. einen klugen Vortrag. 1879, auf der Münchener Ausstellung entsetzten Bilder von Max Liebermann und *Ernst Zimmermann* durch die gleiche semitische Note.

Durch diese Werke (Liebermanns Bild hat nicht mehr die ursprüngliche Fassung) war eines klar erwiesen: der moderne abendländische Jude kann, wie die Verhältnisse einmal liegen, nicht als Akteur der biblischen Geschehnisse verwendet werden, ohne daß die Bilder einen Stich ins komisch Travestierende bekommen. An diesem Punkte setzt also die Bibelmalerei Uhdes ein. Bastien-Lepage hatte in dem nämlichen Jahre, als Liebermann seinen 12jährigen Jesus ausstellte, die Jungfrau von Orleans gemalt, wie sie als blasses Bauernmädchen garnwindend in ihrem Garten sitzt und plötzlich aufsteht, weil sie die Stimme der Schutzheiligen Frankreichs hört. Die gleiche bäuerliche Note glaubte Uhde, vom Jüdischen ins Arische überlenkend, seinen Bibelbildern geben zu können. Oberbayerische Landleute hören die Bergpredigt, wohnen der Verkündigung bei oder wandern als Maria und Joseph abends nach Dachau. Oberbayerische



Fritz v. Uhde, Der Schauspieler.
Christiania, Nationalgalerie.
Phot. der Photogr. Gesellschaft,
Berlin.

Bauernkinder geben schüchtern einem fremden Herrn, dem Heiland, die Hand, der während des Religionsunterrichtes in ihre Schulstube tritt. Und man findet noch jetzt, daß diese Werke in allen den Dingen, die dem Leben, dem wirklichen Leben von heute entnommen werden konnten, sehr schön und stimmungsvoll sind. Allerliebst ist die täppische Zutraulichkeit der Kleinen in dem Bild „Christus als Kinderfreund". Sehr hübsch, an Cranach anklingend, sind die Kinderchen, die auf dem Bilde der heiligen Nacht ihre Beinchen am Gebälk der Hütte baumeln lassen und aus ihren Notenbüchern so herzhaft singen. Wundervoll sind in anderen Bildern die Interieurs und Landschaften, in denen die Geschehnisse spielen. Wundervoll ist das Licht, das mit solcher Märchenstimmung die Szenen umwebt. Der Zauber der deutschen Waldnatur wurde seit Schwind und Führich nicht so fein geschildert, wie es Uhde im Zug der drei Könige tat. Und in die stille Weihnachtspoesie einer deutschen Winterlandschaft hat überhaupt noch kein Maler mit so zartem Auge geblickt wie Uhde, als er seinen Gang nach Bethlehem schuf. Freilich, hier ist die Grenze, die unsere Epoche dem Künstler steckt. In Fällen, wo der Nachdruck weniger auf das Landschaftliche und rein Genrehafte als auf das Transzendentale des Motivs gelegt ist, mußte selbst ein Bibelmaler vom Schlage Uhdes versagen. Denn echte Kunst kann nur im Leben wurzeln. Uhde bemühte sich, schlicht und natürlich zu schildern, wie die Wundergeschichten der Bibel auf einfache Menschen von heute wirken könnten. Doch wie würden Bauern unserer Zeit sich benehmen, wenn ihnen Christus predigte oder ein Engel erschien? Wie würde Christus selbst sich benehmen, wenn er



Fritz v. Uhde, Atelierpause.
Frankfurt a. M., Sammlung Fleisheim.
Verlag der Illustr. Zeitung, Leipzig.



Fritz v. Uhde, Lasset die Kindlein zu mir kommen.
Leipzig.
Phot. der Photogr. Union, München.



Fritz v. Uhde, Das Abendmahl. Berlin, Geheimrat Arnhold.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

unter die Menschen von heute träte? Die alten Meister konnten für die Darstellung solcher Dinge gewisse Anhaltspunkte im Leben finden. Denn der Glaube regierte die Welt. Noch im 17. Jahrhundert gab es Heilige mit den Allüren des Messias. Noch im 17. Jahrhundert spielten Szenen gar nicht unähnlich denen, die in der Bibel erzählt werden, auf den Straßen und in den Kirchen sich ab, wenn etwa ein Wunderdoktor einen Kranken heilte oder eine Reliquie zu bluten begann. Auch der moderne Künstler kann glaubhaft nur wiedergeben, was er im Leben sieht. Diese Erkenntnis war der Ausgangspunkt der großen Bewegung, die sich an das Auftreten der Impressionisten knüpfte. Vorher, in den Tagen des Historienbildes und der anekdotischen Genremalerei hatte man kostümierten Modellen die Rollen einstudiert, die sie als Akteure eines geschichtlichen Dramas, eines Rührstückes oder einer Humoreske zu spielen hatten. Jetzt wollte man dem Leben, dem eigentlichen Leben all die Bewegungen und Ausdrucksnuancen absehen, die vorher Modellpose und Modellgrimasse gewesen waren. Menschen, wirkliche Menschen wollte man vor Augen stellen, die sich so unbefangen gaben, als hätten sie kaum geahnt, daß der Blick eines Malers auf ihnen ruhte. Dieses Programm zu verfolgen, ist einem Bibelmaler nicht möglich. Denn er vermag Seelenzustände, wie die von denen die Bibel erzählt, nicht mehr im Leben zu sehen. Statt seine Eindrücke in der Wirklichkeit sammeln zu können, muß er gleich den Historienmalern Modelle so abrichten, daß ihre Gesten und Empfindungen das ausdrücken, was ein gegebener Text verlangt. Diese Regie ist auch in Uhdes Bibelbildern oft sehr bemerkbar. Wenn er gelegentlich einer Enquete, die über den Niedergang Münchens als Kunststadt veranstaltet wurde, von dem barocken Zug sprach, der in manche seiner Werke gekommen sei, so hätte er mit noch größerem Recht darauf



Fritz v. Uhde, Die Anbetung der Weisen. Magdeburg.
Verlag der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

hinweisen können, daß darin ein Stück von Piloty fortlebt. So sehr er vom deklamatorischen Pathos, vom Lärm in Gefühlen sich fernhielt, ähneln seine Werke den Erzeugnissen der Historienmalerei doch insofern, als ihnen nicht selten ein gewisser Modellbeigeschmack, etwas künstlich Gestelltes anhaftet, was die eigentlich moderne Kunst prinzipiell zu vermeiden sucht. Man versteht einerseits, daß die Bibelmalerei gerade einen Mann wie Uhde noch reizte, da gewisse zarte seelische Dinge nur unter Zugrundelegung solcher Themen sich ausdrücken ließen. Doch man steht andererseits auch vor der Tatsache, daß derartige Aufgaben, die für die alten Meister gar keine Schwierigkeit enthielten, auf dem Boden der modernen Weltanschauung nicht mehr zu lösen sind.



Fritz v. Uhde, Heilige Nacht. Dresden, Museum.
Verlag der Photogr. Union, München.

Worin liegt Uhdes Stärke? Welche seiner Werke werden voraussichtlich späteren Generationen als die feinsten erscheinen? Nun, ich glaube, es werden diejenigen sein, in denen er nichts anderes als ein Stück geschaute, im Leben geschaute Wirklichkeit gibt. Sein Künstlertum, auch sein liebenswürdiges Menschentum spricht um so reiner, je unscheinbarer der Stoff ist, in den er es kleidet. Mit solchen Bildern begann er. Die Näherinnen, der Leierkastenmann, die Trommler hatten seinen Namen schon bekannt gemacht, bevor er der Sänger des biblischen Epos wurde. Und solche schlichte, gar nicht für Ausstellungen berechnete Bilder ziehen sich durch sein ganzes Schaffen hindurch. Immer sieht man sie gern. Man fühlt sich kaum veranlaßt, dem Maler besondere Komplimente zu machen. Denn Uhde gehört nicht zu denen, die in der Lösung technischer Probleme das oberste Ziel der Kunst erblicken. Aber man fühlt sich angenehm berührt, hört

gern einem Künstler zu, dem ein sattelfestes, nie versagendes Können doch nur Ausdrucksmittel eines sehr zarten tiefen Empfindens ist. Darf man diese Art, das Handwerk zu beseelen, als deutsch bezeichnen? Man zaudert mit der Antwort. Denn man erinnert sich der Phrasen, die über das Deutschtum in der Kunst zur Genüge geprägt wurden. Uhdes liebenswürdige Eigenschaften als spezifische Kennzeichen deutschen Wesens ausgeben zu wollen, muß schon die Tatsache abhalten, daß sie sich bei manchen außerdeutschen Meistern ebenfalls finden. Israels kann genannt werden und der Däne Viggo Johansen, in gewissem Sinne kann man sogar auf den Lothringer Bastien-Lepage verweisen, der, seltsam genug, als erster den deutschen Malern etwas von den Gedanken Manets vermittelte und als Anreger hinter einer ganzen Gruppe Uhdescher Werke steht. Doch daß gerade diese Namen genannt werden müssen, deutet immerhin an, was Uhdes Arbeiten ihre germanische oder, wie wir gern sagen: deutsche Note gibt. Schon Dürer im 16. Jahrhundert ist trotz heißesten Bemühens selten zu der Schönheit gelangt, die jeder Italiener zweiten Ranges instinktiv erreichte. Vergleicht man aber seinen Hieronymus mit dem Carpaccios, so hat man das Gefühl: Das Werk des Venezianers ist ein sehr geschmackvolles Kunstwerk, während der Dürersche Kupferstich nicht nur zum Auge, sondern auch zur Seele spricht. Man fühlt sich wohlig berührt, glaubt selbst in diesem Zimmer zu sein, wo alles Ruhe und Gemütlichkeit atmet, wo der Sonnenschein, durch die Butzenscheiben sickernd, so traulich stimmungsvoll auf dem Tisch und den Büchern webt. Mit Uhde ist es ganz ähnlich. Das Beste auch an ihm ist jenes ungreifbare, nicht zu definierende Etwas, das, über die rein künstlerische Wirkung hinausgehend, uns irgendwo im Innern gleichsam streichelt und wärmt. Alle anekdotischen Hilfsmittel, mit denen die Genremalerei arbeitete, sind selbstverständlich verschmäht. Man sieht Landschaften, über die sich ein einfacher grauer Tageston oder das Weben der Dämmerung breitet, schlichte Zimmer, in denen das Sonnenlicht, durch das Fenster hereinrieselnd, auf dem Boden, den Wänden, den Möbeln spielt, stille Menschen, die an einen Betrachter gar nicht denken, sondern ganz in sich, in ihrer Arbeit, ihrem Sinnen aufgehen. Trotzdem werden durch diese Dinge, die auch hundert andere malten, Stimmungen ausgelöst, die eine bravourhafte Malerei allein nie zu suggerieren vermöchte. Schwind soll einmal zu Ludwig Richter gesagt haben, wenn er an einem schönen Bäumle so recht seine Lieb' und Freud' habe, zeichne er all diese Lieb' und Freud' mit und das Bäumle schaue dann ganz anders aus, als wenn es einer nur schön abschmiere. Etwas von diesem herzerwärmenden, blauäugig blonden Germanentum glaubt man auch in Uhdes Werken zu finden. Sie sind nicht gewollt und gemacht, nein,

erlebt und empfunden. Die Absicht, interessante Bilder zu malen, leitet ihn weit weniger, als die Lust, die schönen Stimmungen, die er vor der Natur gehabt, möglichst ohne Defizit mitzuteilen. Diese eigentlich gar nicht moderne, sondern mehr biedermeierische Art, in die Natur zu blicken, geht dann unversehens auf den Betrachter über. Der Gedanke, Kunstwerken gegenüberzustehen, tritt ganz zurück vor dem wohligen Behagen, das man im Leben manchmal hat, wenn man etwas Liebes und Schönes sieht, das zum Auge ebenso freundlich wie zum Empfinden spricht. Und daß solche Wirkungen nur von sehr wenigen erzielt werden, die in die nicht zahlreiche Familie der Pieter de Hooch und van der Meer gehören, ist kaum zu betonen. Uhde war nicht nur in Jahren des Kampfes an der Seite Liebermanns ein Führer, der Deutschlands künstlerischer Jugend neue Ziele zeigte, er hat uns auch viel gespendet aus „dem versammelten heimlichen Schatz seines Herzens". Das oft mißbrauchte Wort vom deutschen Gemüt ist hier keine Lüge. Inmitten einer Kunst, die immer mehr in kosmopolitische Bahnen einlenkte, steht Fritz von Uhde als ein Meister, den noch sehr viel Innerlichkeit mit der deutschen Volksseele verbindet.

Von Gleichaltrigen, die im Beginn der 80er Jahre auf den Schauplatz traten, hat man in Berlin *Franz Skarbina* zu nennen. Er war von Menzel ausgegangen und hatte dann in Paris die Bilder von Duez und Roll gesehen. Szenen aus Badeorten und aus dem großstädtischen Straßenleben hat er also in seinen meisten Werken geschildert, die, ohne über das Niveau der Illustration sich allzusehr zu erheben, doch durch ihre frische Modernität verblüfften. Und namentlich in München war damals ein großes Stürmen und Drängen. Ein seltsames Frühlingswehen schien durch die Luft zu gehen. Es war ja gerade damals Zolas „Oeuvre" erschienen. Das ist das Buch, das die Theorien des Naturalismus über die Mauern von Paris hinweg in alle Länder Europas trug, das Buch, das den Träumen einer ganzen Malergeneration die erste klassische Form gab. Wie eine Offenbarung war es, als die ersten Übersetzungen nach München in die Hände der Akademieschüler kamen. Einer lieh sein Exemplar dem anderen. Wochenlang warteten arme Schlucker mit fieberhafter Sehnsucht, bis die Reihe an sie kam. Man zerschnitt den Band, um die einzelnen Bogen weiter zu verborgen. Ganze Kapitel wurden in den Werkstätten vorgelesen. Abends in der Kneipe war von nichts anderem die Rede. Was jeder gefühlt hatte, hier war es ausgesprochen. Alle Schmerzen und Hoffnungen des modernen Künstlers schienen in der Person dieses Claude verkörpert. „Unser Jahrhundert wird sich von dem Nachahmungsfieber, von dem es daniedergeworfen ist, nicht wieder erholen. Es ist eine Torheit, Dinge aufwärmen zu wollen, die ihre Blütezeit nur

in anderen Epochen haben konnten. Statt dessen schaffe man eine Kunst, die von dem Geiste der neuen Zeit, von der Größe unserer Eroberungen kündet." Das hatte ja schon Courbet geschrieben. Zola wiederholte es nur. Er gab das wieder, was im Kopf aller Künstler rumorte, schrieb das, was auf den Atelierdächern die Spatzen pfiffen. Doch er tat es mit dem Verständnis, mit der schöpferischen Kraft eines Mannes, für den sich dunkel Geahntes in klar Erkanntes, verschwommenes Fühlen in zielbewußtes Wissen verwandelt. Er wies auf den Zusammenhang hin, in dem die Bestrebungen jedes einzelnen mit der großen Ideenbewegung des Jahrhunderts standen. So wurde er der Mann, der den Besten einer Epoche die entscheidenden Eindrücke ihres Lebens gab.

Noch bis 1880 hatten in den Münchener Ausstellungen Kostümbilder vorgeherrscht. Von Gustav Adolf und Tilly, von Thusnelda und Cromwell wurde auf Leinwandflächen größten Formats berichtet, während kleinere Bilder Kardinäle, Landsknechte und berühmte Patrizier von einst in episodenhaften Schilderungen vorführten. Nun traten allmählich die Geschichtsbilder zurück und das moderne Leben pochte an die Tore der Ausstellungen. Die braune Sauce machte mehr und mehr der frischen Helligkeit des Naturtons Platz. So kühn und sieghaft trat die neue Kunst auf, daß man das Gefühl hatte, es sei etwas Großes im Werden. „Ein neuer Stil ist geschaffen für eine neue Zeit, für eine Zeit, die, schöpferisch auf allen Gebieten des Lebens, nun auch von der Kunst verlangt, daß sie das Spiegelbild ihrer Größe und ihrer Schönheit werde." In diesen Worten, mit denen ich damals einen Ausstellungsbericht begann, spiegeln sich die überschwenglichen Hoffnungen wider, die man damals hegte. Nun, so rasch wachsen natürlich die Bäume nicht in den Himmel. Viele revolutionäre Gedanken, auf die wir damals schworen, kommen uns nun wie Jugendeseleien vor. Wir haben uns bescheiden gelernt. Wir sind bedächtiger, kritischer geworden. Wir finden, daß die Künstler, die uns damals so hünenhaft vorkamen, über ein bescheidenes Normalmaß keineswegs hinausgehen. Doch schön war es immerhin, daß man damals diese Zeit durchlebte. Nicht jede Künstlergeneration hat das Glück, an scheinbar welterobernde Ideale mit so starkem Optimismus, wie die Generation von 1880, glauben zu können.

Gotthard Kuehl, der heute als Akademieprofessor in Dresden wirkt, spielte damals, weil er lange in Paris gelebt hatte, als Verbindungsmann zwischen der deutschen und französischen Kunst eine wichtige Rolle. Durch ihn wurden die ersten Werke der Pariser Naturalisten in die Münchener Ausstellungen gebracht. Geboren ist er in Lübeck. Das ist bekanntlich eine sehr altertümliche, malerische



Gotthard Kuehl, Augustusbrücke in Dresden.



Gotthard Kuehl, Eine schwierige Frage.
Paris, Luxembourg.



Gotthard Kuehl, Bei den Chaisenträgern.

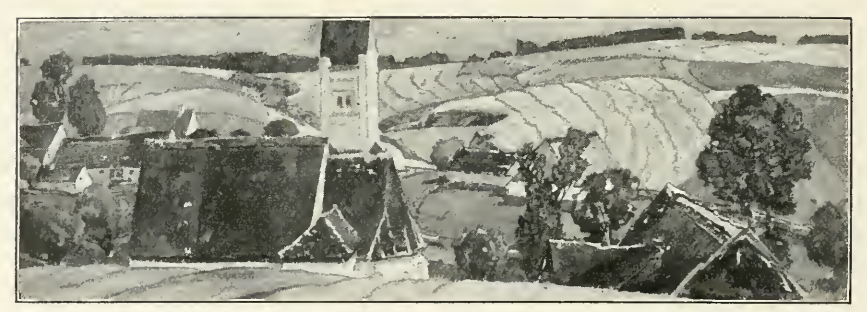


Gotthard Kuehl, Johanniskirche in München.



Gotthard Kuehl, Im Waisenhause zu Danzig.
Leipzig, Museum.

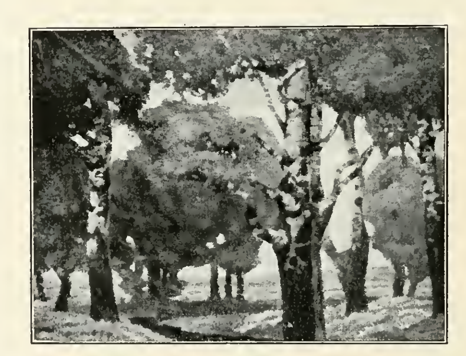
Stadt. Es hat einen sehr großen Reiz, in diesen alten Kirchen zu weilen oder von einem Turm herab auf die hochgiebligen, ziegel-



Ludwig Dill, Prittlbach bei Dachau. München, Kupferstich-Kabinett.

gedeckten Häuser zu blicken. Kuehl hat also mit der Technik der Pariser Pleinairisten besonders Lübecker Motive mit großem Glück gemalt: Kircheninterieurs etwa, wo das Licht fein auf den Balustraden und Lettnern, den Kanzeln und Orgeln spielt, oder Blicke über Schornsteine und rote Dächer, die im vollen Licht des Sonnenscheins daliegen. Ähnliches hat er später auch in Dresden zu malen gefunden. Die Elbbrücken mit ihrem wimmelnden Leben von Menschen und Omnibussen oder die malerischen Reize barocker Schloßinterieurs sind in seinen Bildern sehr hübsch geschildert.

Ludwig Dill, der heute in Karlsruhe lebt, war schon lange als der Maler von Venedig, den Lagunen und Chioggia berühmt, als das Bekanntwerden der Schotten für ihn der Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung wurde. In Dachau bei München pflegt er den Sommer zu weilen. Dort malt er jene Bilder, die so pikant die harte Natur Niederbayerns in die Feintonigkeit des schottischen Hochlandes transponieren: weiße Schlösser etwa, die hinter grünen Baummassen hervorblinken, oder schlanke Birken, die ihre weißen Stämme in dem Perlgrau eines Weihers spiegeln. Der diskrete Silberklang wirkt in allen diesen Werken überaus apart, obwohl man sich nicht verhehlt, daß Dills Farbenanschauung weniger auf direktem Naturstudium als auf der geschmackvollen Benutzung des von den Schotten festgestellten Rezeptes beruht.



Ludwig Dill, Am Waldesrande.

Graf Leopold Kalckreuth, der von München nach Stuttgart berufen ward und sich



Leopold Graf v. Kalckreuth, Die Fahrt ins Leben. Breslau, Museum.

heute auf dem Gute Eddelsen bei Hannover niedergelassen hat, war als der reisige Werkmeister des Naturalismus berühmt. Ein Leichenbegängnis in Dachau hatte 1883 seinen Namen bekannt gemacht. Dann war er, Liebermann folgend, nach Holland gegangen, hatte im Lande des weichen Nebels einige Pleinairbilder von sehr toniger Schönheit gemalt, 1884 den Fischmarkt, 1888 den alten Seemann am Strande. Doch den eigentlichen Grafen Kalckreuth kündigte erst das gewaltige Bild „Auf dem Heimweg" an, das er 1889 auf der Münchener Ausstellung hatte. Blick über ein weites Feld. Vorn ein paar Ackergäule, auf dem einen ein Knecht, der mit der Magd, die ihm am Weg begegnet, ein



Leopold Graf v. Kalckreuth, Der Dengler. London, Privatbesitz.



Leopold Graf v. Kalckreuth, Wolf. Im Besitz des Künstlers.



Leopold Graf v. Kalckreuth, Schloß Klein-Oels. Berlin, Nationalgalerie.



Hugo v. Habermann, Bildnis in holländ. Tracht. Elberfeld, Museum.

paar Worte wechselt. Seitdem nahm der Bauer Besitz von Kalckreuths Staffelei. Von den Arbeiten des Feldes, die das Gesicht braun und die Hände schwielig machen, ist in seinen Bildern erzählt. Außerdem malte er Porträts, besonders aus seiner eigenen Familie: die Gräfin im Garten, einen Buben am Boden kauernd oder Theater spielend, seine Töchterchen als Velazquezprinzessinnen und dergleichen. Auch große Landschaften entstanden, in denen er als Gutsherr sachlich von dem berichtete, was ihn bei einem Spaziergang über seine Felder freute. Freilich, gerade bei Kalckreuth kann man sich der Empfindung nicht verschließen, daß das was ihn berühmt machte, doch im wesentlichen nur die Exaktheit war, mit der er gleich anfangs auf das naturalistische Stoffgebiet sich stellte. Gute Bilder pflegen mit den Jahren besser zu werden. Sie haben, wenn man sie wieder sieht, an Kraft und Geschlossenheit gewonnen. Kalckreuths Riesenbild mit der schwangeren Bäuerin, die mit der Sichel in der Hand am Kornfeld vorbeischreitet, machte einen gewaltigen Eindruck, als es vor 20 Jahren in München ausgestellt wurde. Man hatte gerade Zolas „La Terre“ gelesen und die Figur der Bäuerin erschien als Symbol der fécondité. Heute wirkt das Bild schwach. Die literarischen Gedanken, die man damals hineintrug, zünden nicht mehr und die Malerei ist dünn, pedantisch, akzentlos. Gewiß, man versteht noch, daß Kalckreuth in den Jahren bewundert wurde, als der Abgott der deutschen Maler Bastien-Lepage hieß. Jetzt sind wir der Ansicht, daß die Abschilderung von Naturobjekten erst Kunst wird, wenn sich mit der Sachlichkeit der Wiedergabe die Fähigkeit verbindet, das Wesentliche des Motivs temperamentvoll herauszuschälen. Diese Fähigkeit der Synthese hat Kalckreuth ebensowenig wie Bastien-Lepage



Hugo v. Habermann, Das Sorgenkind. Berlin.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

besessen. Seine Freude an großen Formaten entspricht mehr der Tatsache, daß er als Mensch groß gewachsen ist, als einem künstlerischen Athletentum, das nach großen Flächen hindrängte. Man steht vor der Tatsache, daß ein noch so ehrlicher, noch so gesunder Naturalismus hausbacken ist, wenn ihm eine große Persönlichkeit nicht den Akzent des Lebens verleiht.



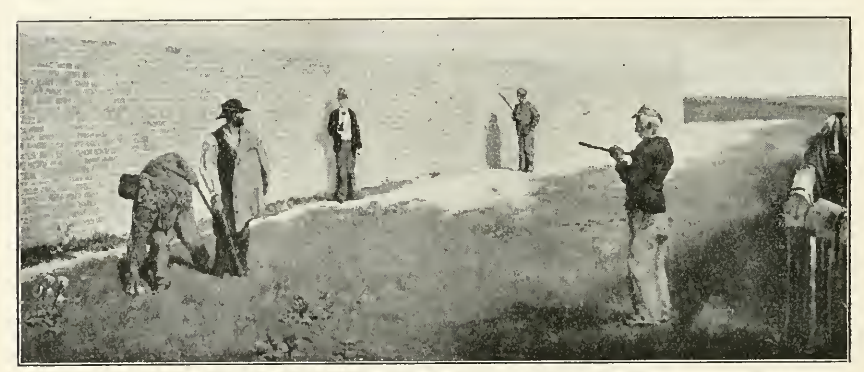
Hugo v. Habermann, Ruhende Mänade. München, Kunsthdlg. Frz. Jos. Brakl.

Dagegen ist der *Freiherr Hugo von Habermann* interessant geblieben. Gleichaltrig mit Uhde und Piglhein, hatte er sich anfangs in einem sehr pikanten altmeisterlichen Kolorimus ergangen. Dann lenkte er mit dem „Sorgenkind", das heute in der Berliner Nationalgalerie hängt, in die naturalistischen Bahnen über. Eine jener herzbeklemmenden Szenen, in deren Schilderung damals Zola und Ibsen sich gefielen, war mit großer malerischer Kraft gegeben. Seitdem wird er in Künstlerkreisen als einer unserer vornehmsten geschätzt, als ein Mann, der nie breite Bettelsuppen kochte, sondern in jedem neuen Werk neu und apart war. Freilich, über diese Berühmtheit in Fachkreisen kam er nicht hinaus. Man hält ihn für schrullenhaft, weil das Ansprechende, landläufig Schöne nie in seinen Werken zu Worte kommt. Nur wer das Wie mehr als das Was, die Malerei mehr als den Stoff beachtet, interessiert sich für Habermann. Er bewundert die Delikatesse, die meisterhafte Sicherheit des Striches. Er bewundert den Farbengeschmack, auch den Rhythmus dieser Werke. Namentlich Akte, die sehr melodiös in den Linien waren und sich mit den Farben des Interieurs, mit Toilettenstilleben und Blumen zu feintonigen Buketts verwebten, haben ihm in der letzten Zeit Freunde geworben.

Heinrich Zügel, Schafherde. Karlsruhe, Staatsgalerie.

Heinrich Zügel erregte durch seine riesigen Tierbilder Aufsehen. Die schweren Fleischmassen der Rinder waren, vom Sonnenlicht übergossen, mit robustester Kraft gemalt. Und er ist ebenfalls noch heute ein Meister, der alle Hilfsmittel der bonne peinture mit souveränem Geschick beherrscht.

Mit dieser Strömung kreuzte sich um 1890 eine andere. Denn es geht ja durch unsere Zeit ein fieberhaftes Bedürfnis nach Abwechslung. Nachdem man ein Jahrzehnt lang mit Zola die Ansicht geteilt hatte, Kunst sei ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament, drängten alte romantische, auch literarische Neigungen sich wieder gebieterisch hervor. Es wurde darauf hingewiesen, die Kunst habe weniger die Aufgabe, uns die Welt, die wir ohnehin schon haben, zu spiegeln, als uns aus dem Alltag hinweg in Regionen reiner Schönheit zu tragen. Gleichzeitig schien der Impressionismus technisch eine Gegenbewegung notwendig zu machen. Nachdem man ein Jahrzehnt lang das Ziel in der Beobachtung des Lichtlebens gesehen hatte, machten Linie und Farbe wieder ihre Rechte geltend. Namentlich der alte



Max Klinger, Der Spaziergänger. Berlin, Privatbesitz.
Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Böcklin wurde angestaunt, weil er alles das hatte, was die Impressionisten nicht boten, und eine ganze Reihe Jüngerer versuchten, ihm auf seinem gefährlichen Weg zu folgen. Das hätte ein kunstgeschichtliches Ergebnis nicht haben können, wenn es sich lediglich um eine neue Sehnsucht nach Phantastik und um die Renaissance eines primitiven Kolorismus gehandelt hätte. Doch wichtig war, daß bei diesen Bestrebungen auch wieder eine Frage berührt wurde, um deren Lösung man in den Tagen des Impressionismus sich nicht mehr bemüht hatte: die Frage nämlich, wie es wohl möglich sei, auf der Basis der modernen Errungenschaften auch monumentale Aufgaben zu lösen.

Max Klinger als erster lenkte, wenn auch auf mancherlei Umwegen, in diese Bahnen ein. Schon 1878 schickte er auf die Berliner Ausstellung seinen ersten radierten Zyklus, die „Phantasien über den Fund eines Handschuhs". Dann erschienen in rascher Folge all jene anderen Zyklen, die seinen Namen binnen kurzem zu einem der be-

kanntesten Deutschlands machten. In den Rettungen ovidischer Opfer und in den Illustrationen zum Psychemärchen ward die klassische Wunderwelt von Hellas heraufbeschworen. Man sah die Gestalten der griechichen Legenden in klassischen Landschaften ein frohes Traumdasein führen. Dann ging er von der Antike in die Gegenwart, riß in den Dramen mit kühnem Griff vor die Nachtseiten des modernen Lebens, zeigte, wieviel Verderbtheit und Leid im Krater der modernen Großstadt sich birgt. Die Serien Eva und die Zukunft, Eine Liebe, Ein Leben schlossen sich an. Kurz, man dachte an die berühmten Worte von Dürer: „Ein guter Künstler ist inwendig voller Figur, und wenn es möglich wäre, daß er ewiglich lebte, hätte er an inneren Ideen allezeit etwas Neues durch seine Werke auszugießen.“ Andererseits freilich ließ sich auch nicht verkennen, daß Klingers Stärke damals weit mehr im Empfinden als im Formen lag. Er wurde deshalb so schnell berühmt, weil er nach einer Zeit rein darstellender Kunst als erster wieder den Wünschen derer entgegenkam, die in Kunstwerken literarische Anregungen suchen. Eine eigene Form zum Ausdruck seiner Gedanken hatte er noch nicht. Man kann an den Fingern die Vorbilder herzählen, wird bald an die Japaner oder Menzel, bald an Goya und Rops, bald an Hogarth oder Genelli gemahnt. Und diese fremden Formen konnte er noch nicht einmal beherrschen. Zeichenfehler aller Art, falsche



Max Klinger, Sommerglück.
Verlag E. A. Seemann, Leipzig.



Max Klinger, Entwurf zu einer Wand mit zwei Landschaften in der Villa Albers in Steglitz.
Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Verkürzungen und ungeschickte Komposition stören. Erst ganz allmählich ist er auf dem Wege intensiven Naturstudiums zur Hervorbringung künstlerischer Leistungen gelangt. Er ist bewundernswert, wenn er in seinen späteren Blättern die Akkorde großgesehener Landschaften erklingen läßt, dort ein feierliches Hellas, dort ein düster romantisches Mittelalter hinstellt. Es ist ganz wunderbar, mit welch plastischer Wucht er in seinen letzten Radierungen — dem Zyklus vom Tode und der Brahms-Phantasie — große stahlharte, wie in Bronze geformte Körper schafft. Es ist nicht minder erstaunlich, zu welcher Ausdrucksfähigkeit rein technisch — durch Mischung von Aquatinta und reinem Stich — hier die Radierung erhoben ist.

Und mit der nämlichen, nie rastenden Arbeitslust lernte er auch die Technik der Malerei und der Plastik meistern — der erste Moderne,



Max Klinger, Das Urteil des Paris. Triest, Privatbesitz.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

der an Vielseitigkeit des Schaffens wieder an die Universalmenschen von ehedem streift. Mit der Malerei hatte er ja schon bei Gussow in Berlin begonnen. Gleichzeitig mit dem Handschuhzyklus war 1878 in Berlin das Bild mit dem jungen Mann ausgestellt, der auf einem Spaziergang durch die Vorstadt sich plötzlich durch Strolche bedroht sieht. 1882 malte er dann das Bildchen „Abend", das an ähnliche Stimmungen erinnert, wie sie im Psychemärchen vorkommen, und die Dekorationen für eine Villa in Steglitz, wo er mit Tritonen, Kentauren und Nereiden à la Böcklin spielt. Doch diese Bilder waren mit Recht wenig beachtet worden, da sie eigentlich Neues nicht enthielten. Die Anregung, auch als Maler interessante Probleme sich zu stellen, scheint er erst erhalten zu haben, als er 1883/86 in Paris sich aufhielt. Der grüblerische, ein wenig philologische Zug seines Wesens verquickte sich mit den Eindrücken, die von den Werken des Puvis de Chavannes ausgingen. Puvis hatte bekanntlich die ziemlich barbarische Dekorationskunst des 19. Jahrhunderts dadurch wieder ins Künstlerische über-

geleitet, daß er die Formensprache seiner Bilder genau dem Stil der zu dekorierenden Bauwerke anpaßte. Das Pantheon war in den Tagen des Klassizismus erbaut. Wagerechte Architrave ruhten auf lotrecht aufsteigenden Säulen. Also vermied Puvis auch in seinen Bildern allen barock bauschigen Schwung, alle cinquecentistischen Kreislinien, um den ausschließlichen Akzent auf die schöne Kontrastwirkung wagerechter und lotrechter Linien zu legen. Klinger hatte nun zwar für bestimmte Bauwerke nicht zu arbeiten. Doch er supponierte den Raum. Das große Bild mit dem Parisurteil, mit dem er 1886 hervortrat, ist in einer Formensprache gehalten, als ob es für einen helleni-



Max Klinger, Christus im Olymp. Wien, Museum für neuere Kunst.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

schen Tempel bestimmt sei. Ganz wie bei Puvis wachsen die Gestalten der Göttinnen in scharfer Vertikallinie aus dem ganz wagerechten Marmorboden einer festlichen Landschaft auf.

Ähnliche Fragen haben ihn bei seinen späteren Bildern beschäftigt. Werke wie die Sirene, die blaue Stunde und einige Freiluftporträts, in denen er sich mit den Tendenzen des Impressionismus auseinanderzusetzen suchte, würden, wenn sie nicht von Klinger gewesen wären, kaum Beachtung gefunden haben, da sie besondere malerische Qualitäten nicht aufwiesen. Imposant wirkte er aber in jenen anderen, in denen er weiter auf den Bahnen einer imaginären Monumentalkunst ging. Selbstverständlich blieb er auch in diesen Bildern nebenbei Literat. Schon das Parisurteil hatte ihm nicht eine beliebige Legende



Ferd. Hodler, Selbstbildnis.
Mit Genehmigung des Kunstverlags
H. O. Miethke, Wien.

bedeutet. Er feierte darin das Glaubensbekenntnis des ganzen Hellenentums, das den Kult der Schönheit über alles stellte. Diesem frohen griechischen Sinnenkult setzte das Christentum seine Lehre „Lerne leiden!" entgegen. Es reizte also Klinger, philosophische Anmerkungen über den Gegensatz dieser beiden Weltanschauungen zu machen. Er malte im Kreuzigungsbild den gemarterten Galiläer, der für die Menschheit duldet; malte in der Pietà die stille Stunde, wo Maria und Johannes in gedankenvollem Sinnen auf den vom Kreuz herabgenommenen blassen Körper blicken. Und er schilderte in seinem letzten großen Bild, dem „Christus im Olymp", den dramatischen Augenblick, wo die beiden Weltanschauungen aufeinanderplatzen. In animalischer nackter Schönheit, in ungetrübter olympischer Heiterkeit leben die alten Götter dahin. Da tritt plötzlich in ihre Mitte, von langem safranfarbigen Gewand umflossen und von den Gestalten der Kardinaltugenden, die ihm das Kreuz nachschleppen, begleitet, die abgehärmte Gestalt des Nazareners. Blumen entsprießen dem Boden, auf dem er wandelt, und Psyche, die bleiche Psyche sinkt, seine Hand ergreifend, vor ihm nieder. Also eine Einkleidung des bekannten Ibsenschen Wortes von jenem dritten Reich, das heidnische Schönheit mit christlicher Tiefe verbindet. Selbst in der Formensprache ließ sich Klinger, dem spintisierenden Zug seines Wesen folgend, von gewissen literarischen Gesichtspunkten leiten. Die hellenischen Gestalten ruhen wie Säulen fest und organisch auf dem Boden, während die christlichen in ihrer spiritualisierten Schlankheit auf die Pilaster der Gotik hinweisen. Doch glücklicherweise haben diese gedankenhaften Zugaben den künstlerischen Kern der Werke nicht überwuchert. Es sind zum erstenmal



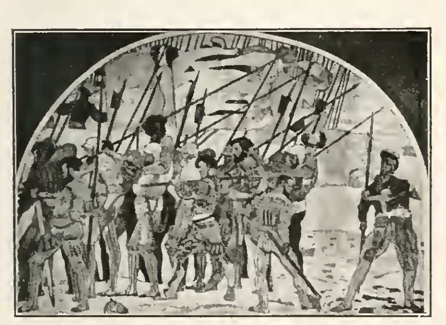
Ferd. Hodler, L'amour.
Mit Genehmigung des Kunstverlags H. O. Miethke, Wien.

wieder Probleme zur Diskussion gestellt, wie sie seit den Tagen Marées' in Deutschland nicht mehr erörtert waren. Denn die Bestrebungen der vorausgegangenen Künstler hatten sich ausschließlich um die Regeneration des Tafelbildes gedreht. Sie malten ihre Bilder, doch ohne sich irgendwie um die Frage zu kümmern, in was für Räume sie kämen. Klinger hat in seinem kleinen Buch über Griffelkunst die Worte geschrieben: „Wir haben Künste, keine Kunst." So wies er als erster wieder auf eine einheitliche Raumkunst, auf den Begriff des Gesamtkunstwerkes hin. Er dachte sich seine Bilder als Schmuck feierlicher Räume. Er hielt sie in den Formen und Farben so, daß die Phantasie sich unwillkürlich ausmalt, wie herrlich sie wirken könnten, wenn sie nicht in Galerien ihr Dasein fristeten, sondern, von einer edlen Architektur umrahmt, Teile einer Raumschönheit wären. Und daß diese Prinzipien, wenn auch theoretisch, abermals formuliert wurden, ist immerhin eine Tatsache von geschichtlicher Tragweite.



Ferd. Hodler, Das Lied aus der Ferne.
Mit Genehmigung des Kunstverlags
H. O. Miethke, Wien.

Parallel mit Klinger ging in diesen Bestrebungen ein Schweizer Maler, den man berechtigt ist, wie Böcklin, den deutschen anzugliedern, da Ausstellungen in Deutschland seinen Ruhm vorzugsweise begründeten: der 1853 in Gurzelen bei Bern geborene und heute in Genf tätige *Ferdinand Hodler.* Gleich Hodlers erste Werke — Die Enttäuschten, Die Nacht und Eurhythmie — frappierten durch ihren ernsten männlichen Stil. Plastische Wucht vereinte sich mit malerischer Haltung. Zugleich hatte er gesucht durch den Parallelismus der Bewegung eine sakral feierliche Wirkung zu erzielen. Von diesem noch mehr malerischen Stil ist er dann später zu einem Linienstil übergegangen,



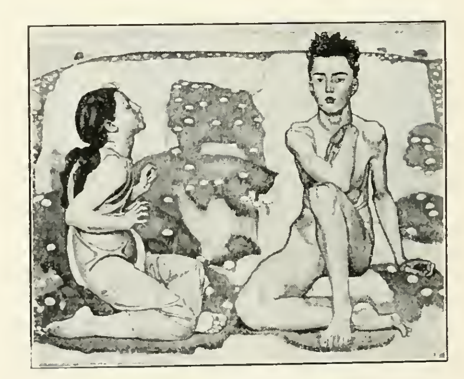
Ferd. Hodler, Rückzug nach der Schlacht von
Marignano. Zürich, Museum.
Mit Genehmigung des Kunstverlags
H. O. Miethke, Wien.

der fast ausschließlich durch die Sprache der Konturen zu wirken sucht. Wenn derartige Werke in Ausstellungen neben wirklich gemalten Bildern hängen, kann man nicht umhin, sie als roh zu empfinden. Das an subtile Nuancen guter Tafelbilder gewöhnte Auge fühlt sich beleidigt, wenn es diese zähen Linien und diese im Sinn der Glasmalerei hart nebeneinander gesetzten Farben sieht. Das ist die Tragik aller



Ferd. Hodler, Die Lebensmüden. Bern, Museum.
Mit Genehmigung des Kunstverlags H. O. Miethke, Wien.

dieser Meister, die ins Monumentale zu gehen suchen. Das, was sie wollen, in Wandbildern niederzulegen, haben sie nur selten Gelegenheit — auch Hodler hat, außer der Dekoration des Züricher Museums, wenig zu schaffen gehabt — und so sind sie denn gezwungen, sich über ihre Ziele dadurch Rechenschaft zu geben, daß sie in fast brutaler Weise die Stilgesetze der Wandmalerei auf das Tafelbild projizieren. Es wird vom Betrachter verlangt, daß er im Geiste die Werke in wirkliche Räume versetzt, wo sie nicht aus der Nähe, sondern gleich den Bildern Giottos und Michelangelos nur aus weiter Entfernung zu sehen sind. Tut man das, so fühlt man tatsächlich, daß in Hodler das Zeug zu einem Monumentalmaler steckt. Man fühlt, wie fest diese Bilder gezimmert sind, wie klar diese scheinbar auseinanderfallenden Farbenkomplexe sich gliedern. Ein Fragezeichen macht man auch jetzt noch. So ausdrucksvoll diese Liniensprache wirkt, ist sie doch aus dem



Ferd. Hodler, Der Frühling.
Hagen, Folkwang-Museum.
Mit Genehmigung des Kunstverlags
H. O. Miethke, Wien.

Arsenal der alten klassischen Kunst geschöpft. Man denkt bei den sechs Männern, die von der „Wahrheit" sich abkehren, an den Laokoon, wird vor dem Bilde „Die Empfindung" durch die Beinstellungen der Weiber an Guido Renis Aurora gemahnt. Ein moderner Monumentalstil aber würde voraussetzen, daß die Werke auch in der Gebärdensprache von den Erzeugnissen älterer Epochen ebenso verschieden wären, wie die Werke des Quattrocento sich von denen der Klassik, die des Barock von denen des Rokoko unterscheiden. Zu einer solchen Stilisierung der Gesten in modernem Sinne ist Hodler noch nicht gelangt, und es wäre inkonsequent, bei ihm anzuerkennen, was man bei Cornelius und Kaulbach tadelt. Gleichwohl läßt sich nicht leugnen, daß er aus dem Holze geschnitzt ist, aus dem in der Renaissance Signorelli und Ghirlandajo gemacht waren. So weit er in der Vereinfachung geht, ist doch eine kondensierte Lebensfülle in alle seine Gestalten geschnürt. Nie wird er flau. Alle seine Werke imponieren durch ihre herbe Größe. Und in einer Zeit, der sonst das Talent und die Möglichkeit zum Monumentalen so fehlt, ist es jedenfalls schon bemerkenswert, daß ein Künstler da ist, der auf die Herausschälung rein formaler Gedanken mit so rücksichtsloser Einseitigkeit hindrängt.

Die Weiterentwicklung, die sich seit dem Beginne des neuen Jahrhunderts vollzog, ist dann die gewesen, daß man eine gewisse Synthese des impressionistischen und des dekorativen Gedankens versuchte. Einesteils lernte man erst jetzt den Impressionismus in der editio princeps kennen. Während vorher mehr die Nebenläufer Bastien-Lepage und Roll, Gervex und Besnard auf den deutschen Ausstellungen erschienen waren, wurden jetzt — besonders in Berlin — die Werke von Manet und Degas, von Monet, Renoir und Cézanne gezeigt. Man konnte also, da man an die Quelle gelangt war, mit neuen Chancen an die Verwirklichung des impressionistischen Programms gehen. Andererseits gaben die Werke Klingers und Hodlers die Anregung, mehr als bisher auf dekorative Haltung zu sehen. Die Bilder sollen weniger Natureindrücke wiedergeben, als in schöner Fleckenwirkung sich dem tonigen Ensemble geschmackvoll eingerichteter moderner Wohnräume einfügen.

Die geschichtliche Bewertung solcher noch nicht historisch gewordener Dinge ist selbstverständlich unmöglich. Man erfüllt nur eine Chronistenpflicht, indem man die bekanntesten aufzählt, die heute in den verschiedenen Städten des Deutschen Reiches arbeiten.

Berlin hat sich in die Modernität mit ganz besonderer Energie gestürzt. Der Salon Cassirer serviert seinen Abonnenten sämtliche Ausländer, in denen die Tagesmode gerade das Nonplusultra erblickt. Und inmitten dieser in jähem Wechsel sich ablösenden Eindrücke den



Walter Leistikow, Grunewaldsee.



Walter Leistikow, Hafen.

klaren Kopf zu bewahren, wird natürlich den Berliner Malern sehr schwer. Man hat einen Frühverstorbenen an erster Stelle zu nennen: *Walter Leistikow,* den Maler des Grunewalds, in dessen Landschaften Intimität und ornamentaler Rhythmus sich so fein verweben; dann *Reinhold Lepsius,* der in seinen Bildnissen durch kultivierten, an den alten Meistern großgezogenen Geschmack entzückt, *Max Slevogt,* der zu den stärksten malerischen Begabungen unserer Zeit gehört, *Lovis Corinth,* der über faustkräftige Bravour verfügt, *Philipp Franck,* der durch gemütvolle Herzlichkeit, eine Art ungesuchter Biedermeierei erfreut. Im übrigen handelt es sich bei der Berliner Kunst um ein mehr oder weniger talentvolles Ausschlachten fremder, namentlich französischer Vorbilder. *Curt Hermann* und *Paul Baum* bemühen sich mit Geschick, die Wege des Neoimpressionismus zu gehen. *Theo von Brockhusen* malt Landschaften in der Art des van Gogh. *Ulrich Hübner* hat sich durch Claude Monet unterrichten lassen, wie man eine märkische Gegend anschauen muß, damit sie im Bild ebenso fein wie eine französische anmutet. *Konrad von Kardorff* verarbeitet Cézanne oder, wenn das, was ich jetzt schreibe, gedruckt wird, einen anderen. Kurz, ein aus Paris bezogenes Monokel haben die meisten auf. Courbet, als er 1869 nach München kam und die deutschen Landschaften sah, die



Reinhold Lepsius, Professor Dilthey.

Frankreich und England, Italien und Norwegen, Palästina und Amerika, alle Länder, nur nicht Deutschland darstellten, soll lächelnd gefragt haben: „Ja, sind denn diese Leute nirgends geboren?" Ebenso deraci-



Max Slevogt, Francesco d'Andrade. Berlin, Herr d'Audrade.



Max Slevogt, Marietta di Rigardo. Dresden, Sammlung Rothermundt.



Max Slevogt, Totentanz. Berlin, Sammlung Mayer-Kruse.



Max Slevogt, Exzellenz Dernburg. Berlin, Staatssekretär Dernburg.

niert, ebensowenig mit ihrem Boden verbunden sind die Berliner von heute. Doch in Anbetracht des Umstandes, daß die gute ausländische Schule ihnen immerhin viel Geschmack gegeben hat, kann man über ihr mangelndes Deutschtum nicht einmal klagen. Wenn eine deutsch-



Lovis Corinth, Salome. Barmen, Privatbesitz.
Verlag der Illustrierten Zeitung, Leipzig.

tümelnde Richtung im Sinne des Werdandibundes die Oberhand bekäme, läge die Sache noch viel schlimmer.

In den Dresdener Ausstellungen der letzten Jahre wurden *Karl Bantzer, Emanuel von Hegenbarth* und *Oskar Zwintscher* bemerkt. Aus Karlsruhe hat man die Landschafter *Hans v. Volkmann* und *Peter Bayer*, aus Stuttgart *Carlos Grethe, Bernhard Pankok, Hermann Pleuer, Robert Pötzelberger* und *Otto*



Lovis Corinth, Kreuzabnahme.
Leipzig, Museum.
Verlag der Illustrierten Zeitung, Leipzig.



Ph. Franck, Schulausflug.

Reiniger zu verzeichnen. Auch Worpswede, das kleine Dorf in der Nähe von Bremen, wurde in den letzten Jahren viel genannt. Denn wenn Künstler heutzutage der Großstadt den Rücken kehren, um in einem weltfernen Neste sich anzusiedeln, so entbehrt das nicht einer gewissen Romantik. Man feierte *Fritz Mackensen* als den kraftvollen Maler des derben



Lovis Corinth, Bacchantenzug.
Berlin, Privatbesitz.

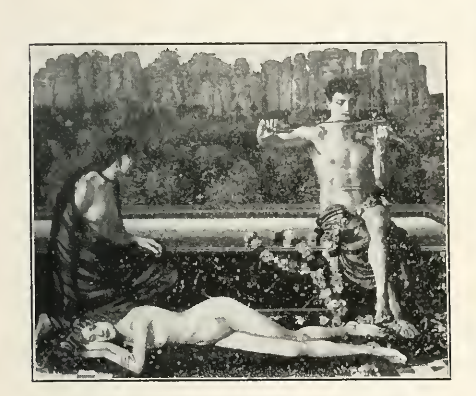


Karl Bantzer, Hessische Bauern. Darmstadt, Großherz. Museum.



Otto Reiniger, Landschaft.

knorrigen Friesengeschlechtes, das dort oben haust; man pries



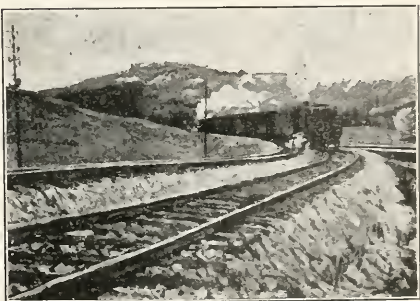
Oskar Zwintscher, Melodie. Barmen, Ruhmeshalle.



Peter Bayer, Ziegen.



Hans v. Volkmann, Wälder und Felder, Dresden, Privatbesitz.



Hermann Pleuer, Die Kurve.

Otto Modersohn und *Fritz Overbeck* als originelle Landschafter, die den Zauber des nordischen Waldes, auch die atmosphärischen Stimmungen an der Nordseeküste mit großer Hingebung malten; man sah in *Heinrich Vogeler* einen verspäteten Sprossen der Biedermeierzeit, der mit der Freude Eichendorffs die Bauernblumenschönheit ländlicher Gärtchen betrachtete. Es war literarisch ausgiebig, über die hübschen



Fritz Mackensen, Die Scholle.



Otto Modersohn, Unwetter. Budapest, Privatbesitz.

Eindrücke zu berichten, die ein Ausflug nach Worpswede bietet. So wurde über die dort ansässigen Maler weit mehr geschrieben, als sich mit ihrer rein künstlerischen Bedeutung reimte.

Weit interessantere Persönlichkeiten arbeiten in Weimar. Es besitzt in *Theodor Hagen* einen Landschafter von schlichter Natürlichkeit, zugleich einen hervorragenden Lehrer, der nach allen Seiten fruchtbare Anregungen ausstreute, in *Christian Rohlfs* einen unruhigen Sucher, der mit gewonnenen Resultaten sich nicht begnügt, sondern immer nach neuen Zielen ausspäht. Und *Ludwig von Hofmann*, der seit einigen Jahren dort wirkt, ist ja überhaupt eine der sonnigsten

Erscheinungen der modernen Kunst. Selbst wer im übrigen von der Ansicht ausgeht, daß es für den Künstler das Zuträglichste ist, nur Interpret der Natur zu sein, kann sich einen Neuidealismus gefallen



Fritz Overbeck, Herbstabend im Moor. Dresden.

lassen, der in so liebenswürdige Form sich kleidet. Denn Hofmanns Werke haben nichts Gemachtes, Erkünsteltes. In ein schönes saturnisches Zeitalter wird man versetzt, als es noch keine Gewänder und keine Scham, keine Begierde und keinen Sündenfall gab, als der



Heinrich Vogeler, Heimkehr.
Verlag der Photogr. Gesellschaft, Berlin.



Theodor Hagen, Landschaft.

Mensch noch nicht vom Baume der Erkenntnis gekostet hatte, sondern im seligen Einssein mit der Natur ein frohes, harmloses Dasein lebte. Kinder sind seine Menschen, die vom Bösen nichts ahnen, Kinder, die



Ludwig v. Hofmann, Frühling.



Franz v. Stuck, Lucifer. Sofia.
Verlag Dr. E. Albert & Co., München.



Ludwig v. Hofmann, Frühlingssturm.
Berlin, Sammlung Rud. Mosse.
Verlag Keller & Reiner, Berlin.



Ludwig v. Hofmann, Heiße Nacht.

über die Sonnenstrahlen, über das Rieseln der Quelle staunen, denen die ganze Natur, ihr eigenes Sein ein Wunder bedeutet, die staunen, wenn sie im Spiegel des Weihers plötzlich ihr Bild erschauen, die staunend in seligem Taumel dahinstürmen, dem Lichte der Sonne entgegen, die dort oben über dem Berge strahlt. Kein Künstler unserer Zeit hat in die Welt der nackten Schönheit mit so hellenischem Auge geblickt. Jene Epheben, die er so gern malt, wie sie, die Arme hinter dem Kopf gekreuzt, ruhig in der Landschaft stehen, jene jungen Mädchen, die leise die Arme emporheben, um ihr wallendes Haar zu ordnen, oder leise die Arme zurückbiegen, um ihr sinkendes Gewand zu halten, jene Gruppen jugendlicher Menschen, die im Reigentanz sich drehen, lassen, ohne daß Nachahmung vorliegt, in ihren melodiösen Bewegungsmotiven an Gestalten der Antike denken. Auch die nach feinen dekorativen Gesichtspunkten gegliederte Farbe trägt dazu bei, die vorweltliche

Stimmung zu steigern. Keine graue Atmosphäre trübt den Glanz der Dinge. Rein und feierlich, wie am ersten Schöpfungstag, liegt die Erde da. Jubelndes Rot, leuchtendes Grün und Gelb fügen sich in den



Franz v. Stuck, Bacchantenzug. Barmen, Privatbesitz.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.



Franz v. Stuck, Der Krieg. München.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

zarten Nuancen, die ihnen die Farbenanschauung des Impressionismus verlieh, zu immer neuen glühenden Harmonien zusammen.

Die an Talenten reichste Stadt ist noch immer München. Und selbstverständlich kann man aus der Fülle der Maler, die dort arbeiten, nur die allermarkantesten herausheben. *Franz von Stuck* ist es sicher sehr zu-

statten gekommen, daß sein Auftreten in die Jahre fiel, als die Schwärmerei für Böcklin begonnen hatte. Die naturalistische Kunst der 80er Jahre hatte die Sehnsucht nach einer neuen Phantastik im Gefolge gehabt. Da Stuck in diese Zeitstimmung eintrat, hatte er mit seinen ersten Werken — dem Paradieseswächter, den kämpfenden Faunen und dem Luzifer, schon Erfolge, wie sie in der Regel Künstlern erst nach langer Schaffenszeit zufallen. Und solche allzufrüh gewonnene Lorbeerkränze sind dann auch früh verwelkt. Stuck konnte schon in Jahren ernten, wo andere noch säen müssen. Er machte sich eine fertige Manier schon in einem Lebensalter zurecht, wo es dem Künstler noch mehr frommt, im Ringen mit neuen Aufgaben seine Kraft zu üben. Allerhand Minderwertiges, das er kritiklos aus der Hand gab, erweckte die Befürchtung, er wäre zum Imitator seiner selbst herabgesunken. Denn es ist überaus billig, durch Beisetzung lateinischer Buchstaben und Zahlen ein an sich mittelmäßiges Bild zu einem Stuck zu machen. Es ist billig, die assyrische und frühgriechische Kunst, Pompeji und das Quattrocento auf archaistische Effekte hin zu durchstöbern; nicht minder billig, im Beginne des 20. Jahrhunderts so zu malen, als ob auf dem Gebiete der Farbenanschauung sich gar nichts verändert hätte. Gleichwohl hat er noch in den letzten Jahren manches eigenartige Bild geschaffen. Und da er auch der Kleinplastik wichtige Anregungen gab, muß man immerhin anerkennen, daß sein Ruhm nicht unverdient ist.



Leo Samberger,
Geheimrat v. Reber.

Die Münchener Kunst konnte sich dem aus Frankreich herübergekommenen Neuen nicht so rückhaltlos wie die Berliner verschreiben, weil sie weit mehr als diese mit einer alten heimischen Tradition zu rechnen hatte. Bis zu seinem Tode 1904 war Lenbach der Dirigent des Münchener Geschmackes gewesen. Und eine gewisse branstige Schwere, die das Gegenteil von frischer Natürlichkeit ist, liegt daher vielen Münchenern noch jetzt im Blute. *Ludwig Herterich,* ein starkes Malertalent, taucht, um einen Blumenstrauß leuchten zu lassen, erst den ganzen Rest des Bildes in braune Sauce. *Leo Samberger,* der als Porträtmaler die Erbschaft Lenbachs übernahm, glaubt sich verpflichtet, sich als dessen wahlverwandten Nachfolger auch dadurch erweisen zu müssen, daß er Lenbachs Braun, statt es ins Hellere überzuleiten, noch mehr ins Dunkle steigert.

Neben diesen Malern, die noch immer den Galerieton nachgedunkelter alter Bilder imitieren, stehen andere, die in einer ziemlich unkultivierten lauten Farbigkeit schwelgen. Das Dekorative reizt. Man glaubt, den Bildern eine raumbeherrschende Wirkung dadurch sichern zu können, daß man ihnen die starken unvermittelten Farben von Plakaten gibt. Unsere Zimmer sind nun aber keine Litfaßsäulen, und ge-



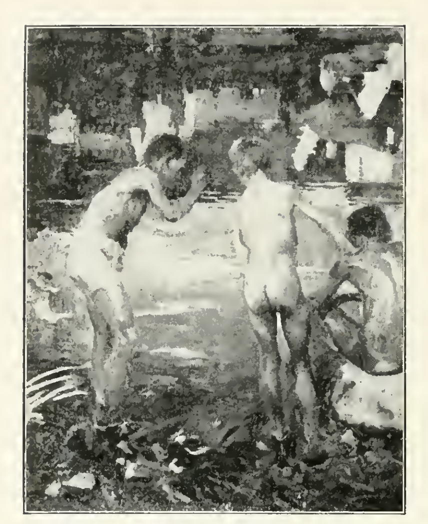
Fritz Erler, Johannisnacht. Leipzig, Museum.

rade durch den Impressionismus ist der Sinn für kultivierte Nuancen ungeheuer verfeinert worden. Aus diesem Grunde halten die Bilder von *Fritz Erler, Adolf Münzer* und anderen Mitgliedern der „Scholle" nicht den Anforderungen stand, die man an gute Tafelbilder zu stellen berechtigt ist. Auch die Sucht dieser Maler, in ganz großen Formaten sich auszutoben, fällt um so mehr auf, als im übrigen gerade die Münchener davon abgekommen sind, in der Hervorbringung großer Ausstellungsmaschinen das oberste Ziel der Kunst zu sehen.

Darin zeigt sich, wie mir scheint, ganz besonders der gesunde, sehr vernünftige Zug, der durch das Münchener Schaffen von heute geht. Man erkannte, daß in unserer Zeit der natürliche Raum für Bilder das Zimmer des Privatmannes ist. Man sah ein, daß auch Museen, sofern sie den Anspruch erheben, ein wahres Bild der Kultur ihrer Zeit zu vermitteln, nur das Beste von dem vereinigen dürfen, was wirklich dem Leben diente. So fiel das Museumsbild, der große Ausstellungsclou. Das Format der Bilder wurde in Einklang gebracht mit der



Adolf Münzer, Im Birkenwald.
München, Pinakothek.
Verlag Frz. Hanfstaengl, München.



Christian Landenberger, Badende Buben.



Leo Putz, In der Garderobe.
Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.



Hans Borchardt, Das Buch. Mannheim, Privatbesitz.

Wandgröße unserer Zimmer. Und dieser Gesichtspunkt, daß ein Bild in erster Linie ein angenehmer Zimmerschmuck sein soll, brachte auch noch weitere Veränderungen. Die ersten Werke des Naturalismus hatten mit schroffer Entschiedenheit betont, daß in der Natur kein Gegensatz zwischen schön und häßlich bestehe, daß ein gut gemalter schmutziger alter Bettler ein besseres Bild sei als ein schlecht gemaltes entzückendes Mädchen. Kein Zweifel. Doch in meinem Zimmer ist mir ein solcher Strolch. auch wenn er noch so gut gemalt ist, keine angenehme Gegenwart. Ich will von Bildern umgeben sein, die mir Dinge zeigen, die ich auch in Wirklichkeit gern betrachten würde. So vermeidet man heute das Krasse und Häßliche, das Leid und die Not des Lebens. Nur ganz vereinzelte Bilder mahnen noch an die Jahre, als in der Armeleutmalerei eine Hauptaufgabe des Naturalismus gesehen wurde. Sonst ist man ästhetisch geworden, wählerisch, apart. Ohne in die Süßigkeit, den schmachtlappigen Lyrismus der Engländer zu verfallen, bevorzugt man Stoffe, die nicht die Nerven chokieren, nicht

peinliche Empfindungen wachrufen, sondern zu ruhigen, angenehmen Träumereien laden.

Weiter die Farbe. In den ersten Jahren des Naturalimus malte man die Sonne, die über den Wiesen, über dem Pflaster brütet. Man



Benno Becker, Die Einsamkeit. Privatbesitz.

malte elektrisches Licht, das flirrend und flimmernd durch den Innenraum wogt. Aber blickt in Wirklichkeit das Auge gern in die Sonne, gern in elektrisches Glühlicht? Fühlt es auf die Dauer nicht in weichem, abgedämpftem Licht sich wohler? Und wird also ein Bild nicht dann am wohltuendsten auf das Auge wirken, wenn es ebenfalls das Allzugrelle vermeidet? Das Reich der Malerei ist groß. Man kann Kolorist sein, kann Farben zusammenstellen, wie man bunte Blumen zum Strauße ordnet. Man kann Luminist sein, kann in der Wiedergabe der sprühendsten Erscheinungen atmosphärischen Lebens, in der Analyse aller Wunder des künstlichen Lichtes schwelgen. Die Münchener von heute gehen auf Tonschönheit. Nichts Lautes, Grelles und Buntes gibt es. Auf ein feines Grau sind die meisten Werke gestimmt. Die Redigierung bestand darin, alle einzelnen Farben so zu



Paul Crodel, Sommertag.

nuancieren und abzudämpfen, daß sie in ihrer Stimmlage genau dem grauen Melodiensystem sich einordnen. Rosa und kühles Gelb, Schwarz, Weiß, Graugrün und Tiefblau genießen bei diesen Harmonisierungsversuchen eine besondere Vorliebe.



Toni Stadler, Im Erdinger Moos.
Im Besitze der Modernen Kunsthandlung,
Inh. Frz. Jos. Brackl, München.
Phot. Frz. Hanfstaengl, München.

Soll ich einzelnes aufzählen — die Akte von *Theodor Hummel, Christian Landenberger* und *Leo Putz* — die Interieurs von *Hans Borchardt, Victor Thomas* und *Richard Winternitz* — die Porträts von *Heinrich Knirr, Adolf Levier* und *Albert Weißgerber* — die Landschaften von *Benno Becker, Paul Crodel, Hermann Eichfeld, Adolf Hölzel, Richard Kaiser, P. W. Keller-Reutlingen, Wilhelm Lehmann, Karl Piepho, Richard Pietzsch* und *Toni Stadler* — die Tierbilder von *Hans von Hayek, Hubert von Heyden, Paul Neuenborn* und *Rudolf Schramm-Zittau?* Was interessiert, ist weniger der einzelne als die Richtung. Große Vollnaturen, noch vor 10 Jahren so zahlreich, sucht man heute in ganz Europa vergeblich. Auch unter den jüngeren Münchnern ist keiner, der etwas Eigenes, noch Ungesagtes sagt. Eine merkwürdige Familienähnlichkeit, ein ganz gleicher Geschmack



Paul Neuenborn, Orang-Utan.
München, Privatbesitz.

vereint sie. Doch vielleicht ist dieses Unpersönliche gar nicht so übel. Vielleicht hat gerade das Suchen nach Persönlichem in die moderne Kunst das Hasten, die bizarren Launen gebracht, durch die sie von der alten sich trennt. Die jungen Münchener sind ehrlich genug, nicht zu posieren. Sie ziehen es vor, landläufige Dinge schlicht und einfach zu sagen, statt das Interessante im Affektierten zu suchen. Sie gehen von der Ansicht aus, daß Bildermalen nichts anderes heißt, als geschmackvoll das in Farben umsetzen, was das Auge erfreute. Und diese ruhige, fast ein wenig phlegmatische Art ist immerhin gesunder als die nervöse Hast, mit der die Berliner die extravagantesten Tagesmoden mitmachen.

In Wien war es seit dem Tode Makarts sehr still. Auf den Rausch war die Ernüchterung, auf den Taumel die Ermattung gefolgt.



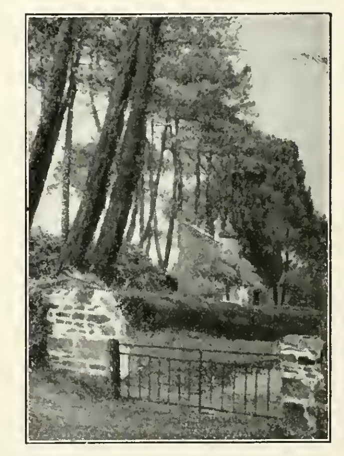
Rud. Schramm-Zittau, Störche.
Im Besitz des Künstlers.
Phot. Fallscheer, München.

Gerade in den 80er Jahren, als in München die großen Kämpfe des Naturalismus sich abspielten, bedeutete Wien auf der künstlerischen Landkarte eine Wüste. Man blieb auf Ausstellungen, wenn man in die österreichischen Säle trat, nur vor den Landschaften *Emil Schindler*s mit tieferem Interesse stehen. Oder man betrachtete die Aquarelle *Rudolf Alt*s, der das Ziel seines langen Lebens darin sah, das, was in Neuwien noch von Altwien übriggeblieben war, in fleißigen Veduten festzuhalten. Daß gleichzeitig *Theodor von Hoermann* im Anschluß an die Impressionisten um die Erneuerung der Kunst sich mühte, erfuhren weitere Kreise nicht vor dem Tode des Meisters. Erst seit dem Schlusse der 90er Jahre begann es auf dem alten, scheinbar steril gewordenen Kunstboden wieder zu keimen und zu sprossen. Otto Wagner, Josef Hoffmann, Kolo Moser und der später nach Darmstadt berufene, früh verstorbene *Josef Olbrich* gaben der Architektur und dem Kunstgewerbe ein sehr modernes Gepräge. *Alfred Roller* trug viel dazu bei, daß eine neue stilisierende Kunst sich die Bühne eroberte. Eine sehr interessante „Kunstschau“, die im Jahre 1908 ver-



Karl Moll, Wintersonne. München.

anstaltet wurde, hatte das Leitmotiv: „Es ist etwas anderes, das Leben mit Kunst zu durchdringen, als es mit Kunstprodukten zu behängen.“ Wohnungseinrichtungen, Damentoiletten, Schmucksachen und allerhand andere schöne Dinge waren so geschmackvoll aneinandergereiht, daß das Ganze gar nicht wie eine Ausstellung, sondern wie ein Stück schönheitverklärten Lebens wirkte. Und einem derartigen Milieu ordnen auch die Bilder sehr hübsch sich ein. Man darf kaum sagen, daß *Karl Moll, Max Kurzweil, Wilhelm List* und der jetzt in Berlin tätige *Emil Orlik,* sub specii aeternitatis betrachtet, viel bedeuten. Aber wie vor 100 Jahren ist Wien auch heute die Stadt, wo die Einzelkünste, durch die Bedürfnisse eines kultivierten Lebens zusammengehalten, sich am feinsten zum Stil verweben. Die Bilder wirken ganz entzückend als Schmuck der wundervollen Wohnräume, wie sie heute Hoffmann und Moser schaffen. Und als das aparteste Produkt dieser sehr blaublütigen Wiener Kultur hat wohl *Gustav Klimt* zu gelten. Er ist nicht jedermanns Sache. Und ich selbst muß bekennen, daß mir für die letzten Feinheiten seiner Kunst das Organ wohl fehlt. Zu starken und natürlichen Künstlern, wie Courbet, Leibl und Trübner, fühle ich mich innerlich hingezogen, während der Hautgout des Preziösen, den Klimts meiste Werke haben, mir auf die Nerven geht. Und ich verhehle mir auch nicht, daß er überhaupt mehr ein Abstraktor von Quintessenz als ein Schöpfer ist, daß weniger die Natur als das Raffinierteste, was die Kunst aller Zeiten schuf — Assyrien, Japan und Byzanz, Crivelli, Toorop und Khnopff —, ihm dazu verholfen hat, sich seinen Stil zu formen. Trotzdem ist er eine inkommensurable Größe. Denn er hat in der europäischen Kunst von heute keinen einzigen Gegenwert. Und er ist auch bodenwüchsig. Denn während sonst die



M. Kurzweil, Bretonischer Landsitz.

modernen Künstler meist Kosmopoliten sind, kann man Klimt schlechterdings nur in Wien sich denken.



Wilh. List, Damenbildnis in Schwarz und Weiß.
Im Besitz des Künstlers.

Akte spielen in seinem Oeuvre eine ganz besondere Rolle. Er wird nicht müde, den Linienfluß eines Beckens, die melodiöse Rhythmik einer Hüfte, das weiche Rund einer Schulter in zarten Strichen zu buchen. Junge Weiber, die sich den Busen drücken oder mit emporgezogenem Schenkel am Boden kauern, kehren in immer neuen Varianten wieder. Ja, seine Sinnlichkeit kennt gar keine Grenzen. Auch am welkgewordenen deformierten Körper hat er Freude. Alte Weiber mit schlaff herabhängenden Brüsten, schwangere Frauen mit dick aufgetriebenem Leib sind in anderen Bildern gemalt. Doch auch hier ist er kein grausamer Vivisektor wie Degas. Selbst im scheinbar Häßlichen sieht er die beaux restes früherer Schönheit. Und nicht vergessen soll sein, daß es sich bei Klimt nicht um die Reproduktion von Dingen handelt, die ihre klassische Fassung schon durch die alten Meister erhielten. Gerade auf dem Gebiete der Aktmalerei war die moderne Kunst am längsten eklektisch. Man betrachtete das Nackte durch das Medium der Antike und der Renaissance, richtete sich nach dem Formenkanon, den die griechischen Bildhauer, Tizian und Raffael festgestellt hatten. Jede Epoche hatte nun aber ihr eigenes Schönheitsideal, und jedes wurzelte im Leben. Wie sich die Akte Rembrandts von denen Tizians oder die Bouchers von denen Rembrandts unterscheiden, werden also spätere Zeiten auch in der Aktmalerei von heute die spezifische Note der Epoche suchen. In Klimts Werken wird sie zu finden sein. Nie gibt es bei ihm jenen Kontraposto, die Beinstellungen und runden Bewegungen, wie sie akademische Maler dem Formenschatz der klassischen Kunst entnahmen. Er zeigt die Bewegungen der modernen Frau in ihrer schlanken, eckigen



E. Orlik, Das gelbe Haus. Wien, Privatbesitz.



Gustav Klimt, Damenbildnis.
Mit Genehmigung des Kunstverlags
H. O. Miethke, Wien.

Grazie. Gleichzeitig trägt er dem Umstand Rechnung, daß die Sinnlichkeit von heute psychischer als in früheren Zeiten ist. Das Auge, bei den älteren Meistern ausdruckslos, hat bei Klimt einen geheimnisvollen meertiefen Glanz. Die Typen, die er liebt, können naturgemäß nicht jedem gefallen. Möglich, daß blonde germanische Schönheit ihm nicht apart genug scheint; möglich, daß er sie meidet, weil germanische Fülle zu den schlanken Formen des modernen Kunstgewerbes nicht paßt. Kurz, er bevorzugt einen Typus von ephebenhafter Rassigkeit und stark alttestamentlichem Hautgout, der gewiß nicht allen sympathisch ist. Doch, daß er das, was er selbst für schön hält, mit einem Raffinement sondergleichen ausdrückt, kann man nicht verkennen.

Zu dem modernen Formenempfinden kommt noch ein erstaunlicher Geschmack für die wollüstige Stimmungskraft der Farbe. „Auf der jungen Haut blitzen die Diamanten. Ihre Armbänder, ihre Gürtel, ihre Ringe werfen strahlende Funken über ihr prunkvolles, mit Perlen besätes, gold- und silberbesticktes Gewand. Es ist ein zarter Panzer aus feiner Goldarbeit, an den Maschen mit Edelsteinen verziert, deren Feuer sich schlangenartig kreuzt über der matten, teerosenfarbigen Haut: glänzende Insekten gleichsam mit strahlenden Flügeldecken, die einen rotmarmoriert, die anderen hochgelb punktiert; diese stahlblau gefleckt, jene pfauengrün getigert.“ An diese Worte, mit denen Huysmans die Salome des Moreau beschreibt, muß man vor jenen Werken denken, in denen Klimt die Körper seiner Weiber mit



Gustav Klimt, Landschaft.
Mit Genehmigung des Kunstverlags
H. O. Miethke, Wien.

strahlenden Goldrüstungen und mit glitzernden Helmen, mit preziösem Schmuck und arabischen Geweben behängt. Durch diese archaische Pracht wird jene schwüle orientalische Stimmung erzielt, die man aus Wildes Salome kennt.



Gustav Klimt, Die Philosophie.
Mit Genehmigung des Kunstverlags H. O. Miethke, Wien.

Auch als Damenporträtist zeigt er diesen einseitigen, doch in seiner Art raffinierten Geschmack. Das heißt keineswegs alle Damen „liegen" ihm. Erst wo Rubens — das Starke und Natürliche — aufhört, fängt Klimt an. Aber auf diesem Gebiete des Nichtblonden, Nichtmassigen ist er Meister. Wie er die Rassigkeit eines Profils, den sinnlichen Zauber eines Auges, den Reiz einer Taille, das Amazonenhafte einer Bewegung empfindet, das läßt sich in Worten nicht schildern. Alle jene Damen, die Rubens als vulgär empfinden, haben in Klimt einen sehr verständnisvollen, sehr zärtlichen Interpreten.

Selbstverständlich blickt er in die Landschaft mit dem gleichen Auge. Die Natur muß ebenfalls etwas Exquisites, Außergewöhnliches haben, wenn Klimt sie malen soll. Sonnenstrahlen spielen verliebt auf den schlanken Stämmen weißer Birken, auf verträumten Weihern, auf jungem, knospendem Wiesengrün. Oder die Blumen eines Gartens fügen sich zu aparten, wählerisch kombinierten Buketts zusammen. Und wundervoll ist, mit welchem Raffinement stets auf die schöne Fleckenwirkung der Bilder gesehen ist. Gewiß, für monumentale Zwecke reichen die Finessen seiner Kunst nicht aus. Er hat sich verrechnet, als er den Auftrag bekam, für die Aula der Wiener Universität die Deckenbilder der Philosophie, Medizin und Jurisprudenz zu malen, die, wenn sie akzeptiert worden wären, inmitten der ausladenden Formen



Gustav Klimt, Porträt.
Mit Genehmigung des Kunstverlags H. O. Miethke, Wien.

des in Neurenaissance gehaltenen Raumes nur wie ein undeutliches Chaos in subtilen Tönen schimmernder Leiber gewirkt haben würden. Das was Whistler tat, wenn er seine kleinen Bilder als Noten in Violett, Gold und Graugrün bezeichnete, ließ sich unmöglich auf die Monumentalmalerei projizieren, die ein festes Formengefüge klar ausgesprochener Linien verlangt. Doch um so erstaunlicher ist, wie geschickt er in seinen kleineren Arbeiten die Licht- und Farbenflecke berechnet. Die Natur wirkt auf ihn wie ein fein gemusterter Teppich. Wie seine Bildnisse durch ihr dekoratives Ensemble einen vom Gegenstand unabhängigen, rein ästhetischen Wert haben, betrachtet er in seinen Landschaften die Blätter und Früchte eines Baumes oder die Partikelchen perlgrauen Himmels, die zwischen dem Geäst hervorblinken, als ornamentale Werte. Und aus der Anordnung dieser Flecke ergibt sich nicht nur die Gliederung des Ganzen, sondern überhaupt der vornehme, dem kultivierten Auge wohltuende Eindruck.

Dem kultivierten Auge. Dadurch, daß man dieses Eigenschaftswort beifügen muß, wird man freilich gleichzeitig an die Tatsache erinnert, an wie ungeheuer wenige sich die Kunst doch heute wendet. Der deutsche Kaiser hat seine Abneigung gegenüber der modernen Malerei einmal mit den Worten motiviert, daß jede Kunst ihm eine nutzlose Spielerei zu sein scheine, die nur für die Bedürfnisse verfeinerter Kenner sorge. Eine Mission erfülle die Kunst nur dann, wenn sie dem Volke große Ideale zeige. Und wenn man auch verschiedener Ansicht darüber sein kann, ob die vom Kaiser ins Leben gerufenen Werke solche Ideale vor Augen stellen, muß man doch zugeben, daß die Kunst tatsächlich viel verloren hat, seitdem sie nicht mehr imstande ist, sich gleichzeitig an die Kenner und an das Volk zu wenden. Denn in früheren Jahrhunderten diente sie Zwecken. Die Religion in erster Linie war es, die sie mit dem Volke verband. Der Kenner bewunderte in der Venus von Milo, in der Sixtinischen Madonna das Kunstwerk. Doch auch zum Volk vermochten die Werke zu sprechen, weil sie ihm die heiligen Gestalten des Kultus zeigten. Seitdem der Glaube aufhörte die Welt zu regieren, wurde dieses Band, das früher die Kunst mit dem Volke verknüpfte, zerrissen. Nicht mehr der Religion, nur noch dem Luxus hatte sie zu dienen. Die Malerei wurde — schon im Holland des 17. Jahrhunderts — zum Zimmerschmuck. Porträts Landschaften und dergleichen hatte sie zu liefern. Und selbst in der Lösung solcher Aufgaben — der einzigen, die noch einem wirklichen Bedürfnis entsprangen — erwuchsen ihr im Laufe des 19. Jahrhunderts sehr gefährliche Konkurrenten. Denn die vielen Bildnisse, die im Holland des 17. Jahrhunderts verlangt wurden, ver-

dankten ihr Entstehen lediglich dem Wunsche der Besteller, von sich selbst und ihren Angehörigen ähnliche Konterfeis zu bekommen. Die meisten Landschaften, die noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gemalt wurden, konnten mit der Tatsache rechnen, daß es die Käufer freute, Bilder berühmter Gegenden als Reiseerinnerungen in ihr Zimmer zu hängen. Heute ist die Photographie da, die allen Anforderungen auf Ähnlichkeit genügt. Und was von der Landschaftsmalerei verlangt wurde, weiß die Ansichtspostkarte viel billiger zu liefern. Die Kunst dankt ihre Daseinsberechtigung nur noch dem Umstand, daß sie auch Dinge leistet, die das Lichtbild, selbst wenn das Problem der Farbenphotographie endgültig gelöst sein wird, nicht zu bieten vermag. Doch gerade diese Dinge — soweit sie nicht rein gegenständlicher Art sind und in das Gebiet der „Erfindung" fallen — kann nur das ästhetisch geschulte Auge würdigen. So ist das Schicksal der Kunst heute mehr als je durch den Geschmack des Konsumentenkreises bedingt. Sie kann nur weiter blühen, wenn es neben den Könnern auch Kenner gibt.

Künstlerverzeichnis.

Druck von E. Haberland, Leipzig-R.













